COLLECTION
Michel PÉRINET

Paris, 23 juin 2021

CHRISTIE'S







COLLECTION

Michel PÉRINET

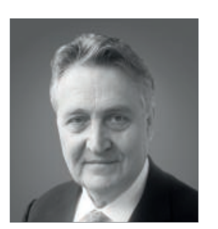


COLLECTION
Michel PÉRINET

VENTE EN ASSOCIATION AVEC



BERNARD DULON
assisté de Marie Duarte-Gogat
Expert près la Cour d'Appel de Paris
Membre de la CNE
bernard@dulonbernard.fr
Tel: + 33 (0)1 43 25 25 00



LANCE ENTWISTLE
lance@entwistlegallery.com
Tel: +44 20 7499 6969



ALAIN DE MONBRISON
assisté de Pierre Amrouche
et Emilie Salmon
Expert honoraire près la Cour d'Appel de Paris
contact@monbrison.com
Tel: +33 (0)1 46 34 05 20



FRANÇOIS DE RICQLÈS
Commissaire-Priseur
conseil@fdericqles.com
Tel: +33 (0)1 73 54 53 53

CHRISTIE'S







COLLECTION
Michel PÉRINET

Mercredi 23 juin 2021 - 16h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi 19 juin	10h-18h
Dimanche 20 juin	14h-18h
Lundi 21 juin	10h-18h
Mardi 22 juin	10h-18h
Mercredi 23 juin	10h-16h

COMMISSAIRE-PRISEUR
François de Ricqlès

CODE ET NUMÉRO DE VENTE
Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
19534 - PÉRINET

RETRAIT DES LOTS
Pour tout renseignement, veuillez contacter le département au +33 1 40 76 84 48.

For any query, please contact the department at +33 1 40 76 84 48.

CONDITIONS DE VENTE
La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Veuillez noter que Christie's Paris sera exceptionnellement fermé au public le jeudi 1er Juillet 2021. Nos équipes vont accueilleront de nouveau dès le 2 juillet aux horaires habituels.

Crédits photographiques : Vincent Girier Dufournier

PRIX DU CATALOGUE : 100 €



Consultez le catalogue et les résultats de cette vente en temps réel sur votre iPhone, iPod Touch ou iPad

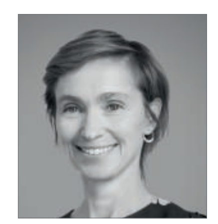
Consultez nos catalogues et laissez des ordres d'achat sur **christies.com**



CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE
Cécile Verdier, Gérant
Julien Pradels, Gérant
François Curiel, Gérant

CHRISTIE'S FRANCE



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 59



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 64



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente, Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy Chairman,
Arts du XXe siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27



SIMON DE MONICAULT
Vice Président, Directeur International,
Arts décoratifs
sdemonicault@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 24

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES
TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

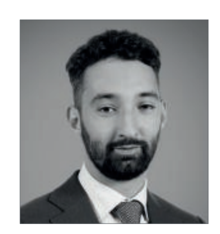
RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Yuqi Bo
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
postsaleParis@christies.com

SPÉCIALISTES ET RESPONSABLES DE LA VENTE



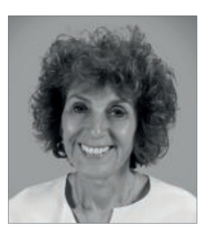
ALEXIS MAGGIAR
International Head
African and Oceanic Art
amaggiar@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 83 56



VICTOR TEODORESCU
Head of sales, Specialist
African and Oceanic Art
vteodorescu@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 83 86



RÉMY MAGUSTEIRO
Junior specialist
African and Oceanic Art
rmagusteiro@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 86 12



FATMA TURKKAN-WILLE
Senior Consultant
Precolumbian Art
fturkkan-Wille@christiespartners.com
Tel: +41 79 911 2454



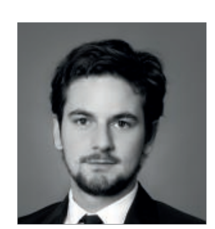
VALERIA SEVERINI
Business director
vseverini@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 72 86



CHLOÉ BEAUVAIS
Business coordinator
African and Oceanic Art
cbeauvais@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 84 48



SARA FRIEDLANDER
International Director & Specialist
Head of Department
Post-War & Contemporary Art
sfriedlander@christies.com
Tel: +1 212 641 7554



ALESSANDRO DIOTALLEVI
Senior Specialist
Post-War & Contemporary Art
adiotallevi@christies.com
Tel: +1 212 636 2926



MARIA C. LOS
Deputy Chairman &
Head of Client Advisory Americas
mlos@christies.com
Tel: +1 212 636 2515





MICHEL PÉRINET
ET LES CHOSES DE LA VIE

par Laurence Mouillefarine

Ô tristesse. Nous ne le verrons plus sauter de sa Vespa et, casque sous le bras, franchir les portes de Drouot. L'antiquaire Michel Périnet, empereur du bijou de collection, est décédé le 13 janvier 2020. Non, il ne fut pas enterré dans un cercueil signé Ruhlmann, comme il en avait émis le souhait avec son humour pince-sans-rire. Durant plus d'un demi-siècle, le professionnel a hanté l'hôtel des ventes chaque jour ouvré. Alexandre Giquello, président du conseil d'administration de Drouot Patrimoine, admirait son style : « Des souliers d'un bon faiseur, une veste en cachemire au revers de laquelle brillait une sublime épingle, son téléphone portable flottant au bout d'une chaîne en or. » « Il avait l'allure d'un sportif, rappelle son épouse, Françoise Cailles. Michel fut champion de natation, membre de l'équipe de France. Durant son service militaire, il appartenait au bataillon de Joinville. Il nageait avec une telle perfection ! » C'est un bijou de Lalique, une plaque de cou, qui les a fait se rencontrer. Françoise est experte en joaillerie et orfèvrerie. Michel Périnet défend depuis longtemps les joyaux Art Nouveau. Le petit Michel né un 14 juillet, en 1930, n'a aucun goût pour les études. Courageusement, il n'ira pas au-delà du brevet. Il veut être joaillier. Son père, décorateur, l'envoie se former chez différents artisans. CAP en poche, le jeune homme commence à façonner ses propres modèles.

En 1956, il loue une boutique rue Danielle-Casanova, à Paris, afin de les exposer. Il est également attiré par les bijoux anciens ; il en acquiert ici et là pour les revendre à un marchand. Un jour, à la vue d'une étiquette, il réalise la marge bénéficiaire que s'octroie celui qu'il fournit. C'est décidé, Michel Périnet devient alors antiquaire. Il chine des parures Napoléon III, des diadèmes, des camées… Grâce à son apprentissage à l'établi, il sait reconnaître la qualité d'une pièce de joaillerie. Belle époque. Des clientes lui apportent des modèles à transformer ; il préfère les garder.

MICHEL PÉRINET
AND THE GOOD THINGS IN LIFE

by Laurence Mouillefarine

So very sad! Never again will he bound from his Vespa, tuck his helmet under his arm, and enter Hôtel Drouot. The antique dealer Michel Périnet, king of collectable jewellery, died on January 13th, 2020. No, he was not buried in a Ruhlmann casket, as he had jokingly suggested in his deadpan way. For over half a century, this expert haunted the auction house every day it was open. Alexandre Giquello, president of the Drouot Patrimoine board of directors, admired his style: "Finely crafted shoes, a cashmere jacket with a beautiful pin adorning the lapel, his cell phone tethered to the end of a gold chain." "He had an athletic allure," remembers his spouse, Françoise Cailles. "Michel had been a swimming champion, member of the French team. He joined the Joinville battalion during his military service. He swam so beautifully!" They first met over a piece of jewellery by Lalique, a neck plate. Françoise was a jewellery and goldsmithing expert, while Michel had been championing Art Nouveau jewels for many years. Born on 14 July 1930, he was not an enthusiastic student. He bravely quit school at the age of 14. He wanted to become a jeweller. His decorator father sent him to train with various artisans. Having earned a vocational certificate, the young man began to craft his own designs.

In 1956, he rented a shop on the Rue Danielle-Casanova in Paris to exhibit them. But antique jewellery appealed to him too, so he purchased pieces here and there to sell them on to the trade. One day he spotted a price tag that could bring him the same profit margin as the dealer he was selling to. That was the day Michel Périnet became an antique dealer. He unearthed Napoleon III jewellery sets, diadems and cameos. With his jewellery workbench experience, he keenly recognised quality crafting. What a time that was. Some of his female customers brought him pieces to transform, but he convinced them to let him keep them.



1964 : révolution, Maurice Rheims publie *L'Objet 1900*. Michel Périnet découvre l'Art Nouveau et ce génie qu'est Lalique, est séduit par les spectaculaires pendentifs figurant nymphes échevelées et naïades dénudées. Un ami, Michel Beurdeley, expert en art asiatique, lui présente Suzanne Lalique, la fille de l'artiste. Elle lui cède plusieurs pièces. Il en trouve d'autres au marché aux puces. Incroyable mais vrai, elles se négocient au prix de l'or. Depuis la Première Guerre mondiale, le style 1900, jugé désuet, est délaissé. Michel Périnet est de ceux qui le sortent de l'oubli. Les plus belles créations de René Lalique, de Georges Fouquet et d'Henri Vever lui passent entre les mains. La même curiosité le mène aux années 1920, aux bijoutiers modernistes – Gérard Sandoz, Raymond Templier –, dont il apprécie les volumes et les lignes épurées. Ces créations, pourtant difficiles à vendre, notre pionnier va les relancer. Grand travailleur, Périnet prospère rapidement. D'autant qu'il est «réglo en affaires, comme le souligne Emmanuelle Chassard, jeune consœur qui le côtoie depuis ses débuts. Une fois le prix convenu, jamais il ne revenait dessus. Il était franc, droit».

In 1964, Maurice Rheims published his revolutionary work *L'Objet 1900*. Michel Périnet discovered Art Nouveau and the genius of Lalique, seduced by the spectacular pendants of tousled nymphs and nude naiads. A friend and Asian art expert, Michel Beurdeley, introduced him to the artist's daughter, Suzanne Lalique, who sold him several pieces. He found others in the flea market where, incredibly, they were available for their gold value. Since WWI, the turn-of-the-century style had been forsaken, considered obsolete. Michel Périnet helped resuscitate it. He handled the most exquisite designs by René Lalique, Georges Fouquet and Henri Vever. The same curiosity led him to the 1920s and the modernist jewellers – Gérard Sandoz, Raymond Templier – and he thrilled to their geometric shapes and clean lines. The designs were initially difficult to sell, but pioneer that he was he revived them. Périnet was a hard worker, and he quickly prospered. Moreover, he was an "honourable businessman," remembers Emmanuelle Chassard, a young colleague who worked with him from her beginnings. "Once the price was agreed, he never disputed it. He was honest and fair."









Vues de l'appartement de M. et Mme Périnet, Paris.
(ci-contre et page précédente)

En 1980, Michel Périnet s'installe rue Saint-Honoré, en face de l'antiquaire Jacques Kugel. Fred Leighton, éminent marchand new-yorkais, s'arrête régulièrement devant sa vitrine. «L'un ne parlait pas anglais, l'autre baragouinait à peine quelques mots de français», s'amuse Françoise Cailles. Ainsi, deviennent-ils amis. La réputation du Parisien traverse l'Atlantique. «Il a constitué la plus belle des clientèles !», remarque Jean-Marcel Camard, expert en arts décoratifs. Barbra Streisand, Peter Brandt, milliardaire marié à la top model Stéphanie Seymour ; dans son magasin, on croisait aussi Sydney et Frances Lewis, «le plus gros contribuable de Virginie» dont la collection d'Art Déco sera léguée au musée de Richmond. Quant à Karl Lagerfeld, il venait y glaner les modèles de Suzanne Belperron… En 2005, abondance trouvée, Michel Périnet ferme sa boutique. Il ne se retire pas pour autant. Ses visites quotidiennes à la salle des ventes continuent.

Chaque jour, il déjeune en face, à *La Cave Drouot*, avec ses copains, des marchands, des experts, au premier étage, à la même table. Le repas se prolonge volontiers jusqu'à quatre heures de l'après-midi autour d'un digestif. Michel Périnet n'est pas seulement un négociant, il est collectionneur. Plus il connaît les hommes, plus il apprécie les objets. Quelques mois avant de disparaître, il s'offrait encore deux masques *nô*. Bigre, que désire-t-il ? Où est son Graal ? «Vous n'imaginez pas tout ce qui est entré dans la maison, raconte sa veuve. J'ai vu passer des verreries Art Nouveau et puis, un jour, Michel a déclaré avoir "épuisé le sujet". Exit les verreries. Mon intérieur changeait sans cesse de décor», ajoute-t-elle tranquillement. L'esthète restera, cependant, fidèle à l'Art Déco : mobilier, paravents, sculptures. Visionnaire, Michel Périnet ? Il fut le premier à se porter acquéreur, à la galerie Vallois, du légendaire fauteuil aux dragons d'Eileen Gray, lequel, revendu à Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé, marquera un prix record pour un meuble de cette époque. Lors de la fameuse vente Jacques Doucet en 1972, qui réveille l'intérêt pour la production de l'entre-deux-guerres, Michel est là bien sûr. Et pour conquérir ! Il emporte une aquarelle de Picabia, encadrée de tôle perforée par le décorateur Pierre Legrain. Hardi. Depuis plusieurs années déjà, il se passionne pour l'artiste dada.

In 1980, Michel Périnet opened a shop on the Rue Saint-Honoré, across from the premises of the antique dealer Jacques Kugel. Fred Leighton, an eminent dealer from New York, regularly stopped to peer into his window. "One spoke no English, while the other struggled to get out a few words of French," laughs Françoise Cailles. And so they became friends. The Parisian's reputation spanned the Atlantic. "He assembled such a clientele!" exclaims Jean-Marcel Camard, decorative arts expert: Barbra Streisand, Peter Brandt, the billionaire husband of supermodel Stéphanie Seymour... His store was also frequented by Sydney and Frances Lewis, "the highest taxpayer of Virginia" whose Art Deco collection was later bequeathed to the Museum of Richmond. Even Karl Lagerfeld came to peruse pieces by Suzanne Belperron… In 2005, having made his fortune, Michel Périnet closed his doors. But that didn't mean he had retired.

His daily trips to the auction house continued. Each day, he lunched at the same table across the street at *La Cave Drouot*, his dealer and expert friends gathered around him on the upper floor. Often he lingered there until four o'clock in the afternoon, brandy in hand. Michel Périnet was not just a dealer: he was a collector. The more he got to know people, the more he appreciated objects. Just a few months before his death, he purchased two *Noh* masks. But what, we may ask, was he searching for? What was his Holy Grail? "You can't imagine all that came through the door," recounts his widow. "I watched Art Nouveau glassware go by... And then one day, Michel declared that he had 'exhausted the subject'. The glassware was out. My interior décor was constantly changing," she fondly adds. The aesthete, however, remained loyal to Art Deco, from furniture to screens to sculptures. So was Michel Périnet a visionary? He was one of the early owners of Eileen Gray's legendary Dragons armchair, purchased at the Vallois gallery, which – once turned over to Yves Saint Laurent and Pierre Bergé – brought a record price for a piece of furniture from that period. At the famous Jacques Doucet auction of 1972, which sparked interest in interwar pieces, Michel was, of course, in attendance. And he prevailed! He brought home a Picabia watercolour in a perforated sheet metal frame by the decorator Pierre Legrain. What courage! He had developed a passion for Dadaism over the previous years.

Olga Picabia, sa veuve, habitait le même immeuble que lui, au-dessus de la boutique, rue Danielle-Casanova. Le surréalisme est loin d'être à la mode. Il achète des tableaux du maître – de nombreux tableaux. Il n'en gardera que les plus importants. Là encore, il ne s'est pas trompé.
Quel œil !
Et quelle érudition !

En 1967, parti à Londres chercher des bijoux, Michel Périnet remarque par hasard dans une salle des ventes une sculpture kota du Gabon. Il est touché au cœur. «Je n'ai rien décidé, c'est l'objet qui m'a choisi», affirmait-il. Comme à son habitude, il règle sa trouvaille séance tenante et la rapporte lui-même dans son sac. Dès lors, l'art d'Afrique entre dans sa vie. Il lit tout ce qui paraît sur les cultures d'Afrique, d'Océanie, les Indiens d'Amérique, l'art eskimo... Il achète, compare, écoute les conseils de spécialistes, élimine, revend afin d'acheter mieux encore, traquant la pièce exceptionnelle. «Qu'on lui signalât une maternité dogon ou une œuvre des Iles marquises, il partait avec l'allure du chien de chasse, l'air concentré, le regard brillant d'excitation, se souvient sa compagne. Je savais qu'il ne rentrerait pas bredouille. S'il désirait une chose, Michel ne lésinait pas sur le prix.» Son credo est subtil : «Toujours acquérir un objet à la valeur qu'il aura dans deux ans.» Philosophie grâce à laquelle notre homme s'entoura de chefs-d'œuvre. Figures monumentales, toujours. Qu'il s'agisse de camées antiques ou de statues africaines, le collectionneur abhorrait les formats «riquiqui». Dernière preuve de son éclectisme, sa chambre rassemblait des tableaux de vanités. «Mon grand Mimi était un désespéré», confie Françoise. Michel Périnet n'aimait pas la vie, mais les choses de la vie.

The artist's widow, Olga Picabia, lived in the same building as him, above the shop on the Rue Danielle-Casanova. But Surrealism was far from fashionable. Unflappable, he purchased the master's paintings... So many paintings. He only kept the most important ones. Once again, he made no mistakes.
What an eye!
What culture!

In 1967, on a trip to London to purchase jewellery, Michel Périnet happened across a Kota sculpture from Gabon. His heart leapt. "I didn't choose the object: it chose me," he admitted. As always, he paid for his find before the session was closed, and tucked it into his bag. That was the day that African art entered his life. He read every book he could find about the indigenous cultures of Africa, Oceania, the Native Americans, Inuit art, and more. He browsed, compared, consulted with specialists, eliminated, bought, sold – the better to buy more – and tirelessly sought out that exceptional piece. "Whether he had been advised of a Dogon maternity figure or a sculpture from the Marquesas Islands, he tracked it like a hunting dog, eyes eager and bright," his partner remembers. "I knew that he would never come home empty-handed. If Michel had set his sights on something, he didn't haggle over price." His motto was a subtle one: "Always purchase an object at the price it will cost in two years." With that approach, he surrounded himself with masterpieces, monumental figures, every one. From antique cameos to African statues, this collector abhorred trinkets. Further proof of his eclecticism, his bedroom was heaped with vanitas. "My dear Mimi simply despaired," confides Françoise. Michel Périnet didn't love life; he loved the good things in life.



Don de Madame Cailles-Périnet au musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, en souvenir de son époux Michel
Ornement de tête Tlingit, Côte Nord-Ouest, de l'ancienne collection Jacob Epstein





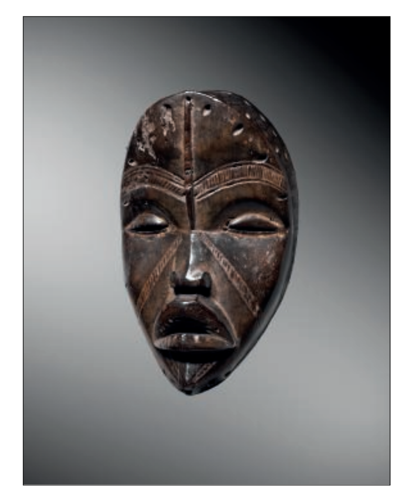




1 - ORNEMENT *KAPKAP*, ÎLES SALOMON
€10 000-15 000



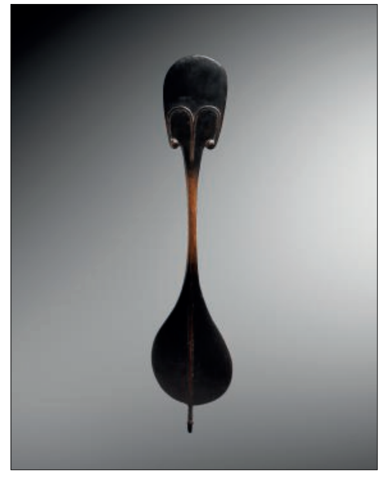
2 - STATUE ÎLE DE NIAS, INDONÉSIE
€70 000-100 000



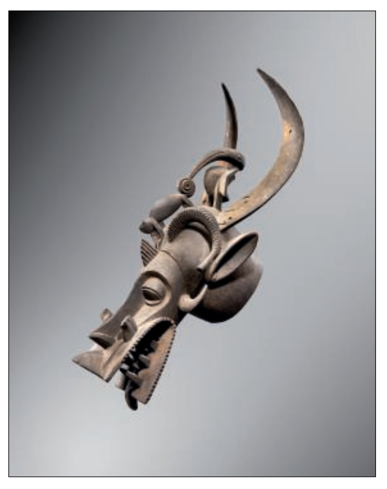
3 - MASQUE DAN, CÔTE D'IVOIRE
€200 000-300 000



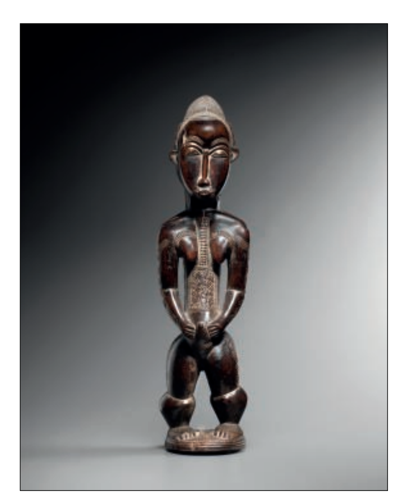
4 - PECTORAL *REI MIRO*, ÎLE DE PÂQUES
€300 000-400 000



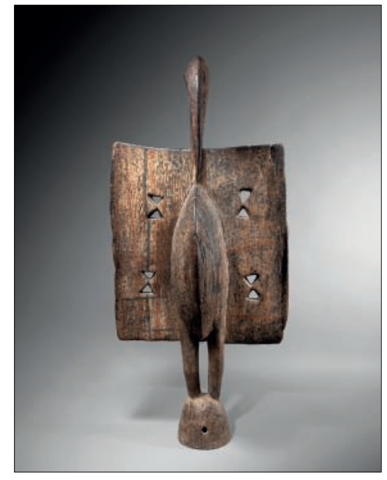
5 - PAGAIE DE DANSE *RAPA*, ÎLE DE PÂQUES
€700 000-1 000 000



6 - MASQUE-HEAUME SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE
€40 000-60 000



7 - STATUE BAULÉ, CÔTE D'IVOIRE
€300 000-400 000



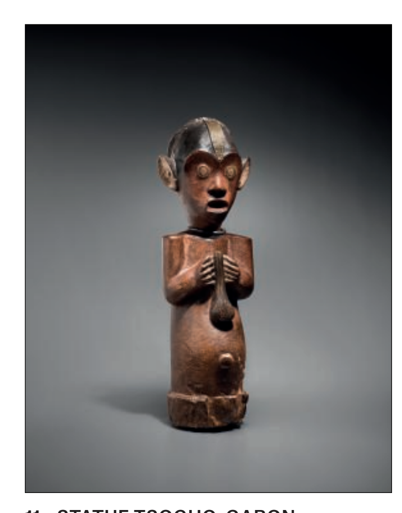
8 - OISEAU SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE
€200 000-300 000



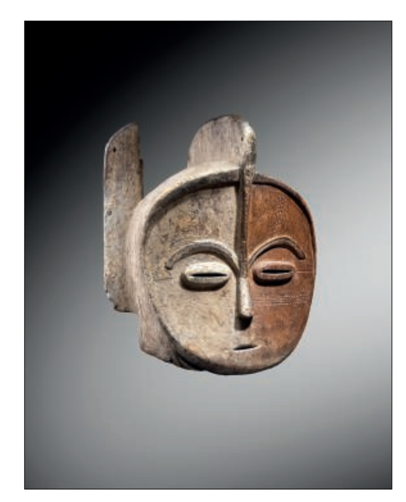
9 - TÊTE FANG, GABON
€2 000 000-3 000 000



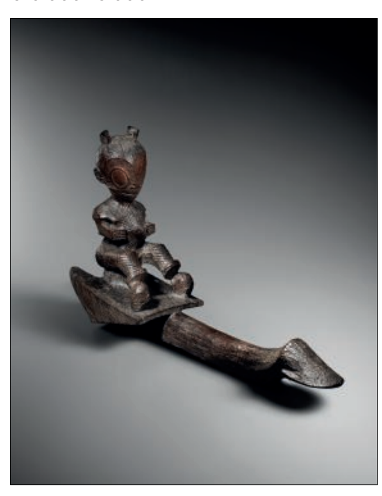
10 - PLASTRON ET COURONNE SHUAR-JIVARO, AMAZONIE
€10 000-15 000



11 - STATUE TSOGHO, GABON
€100 000-150 000



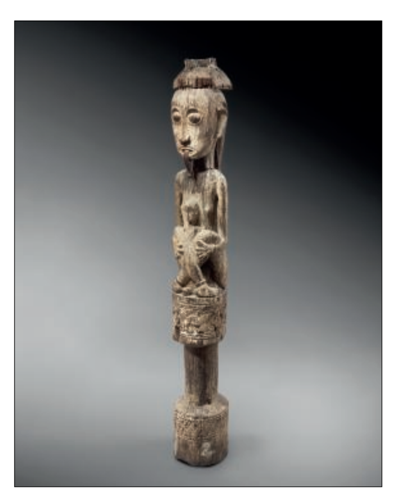
12 - MASQUE-HEAUME KOTA, GABON
€300 000-400 000



13 - ORNEMENT DE PROUE DE PIROGUE, ÎLES MARQUISES
€300 000-400 000



14 - BOUCLIER DE PRESTIGE, ÎLES SALOMON
€500 000-700 000



15 - STATUE DAYAK, BORNÉO, INDONÉSIE
€50 000-70 000

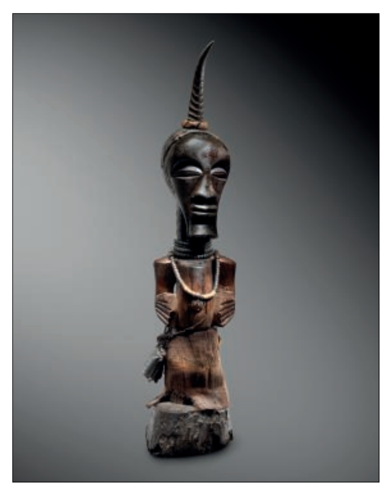


16 - CUIRASSE ET ARC, ALASKA
€30 000-50 000

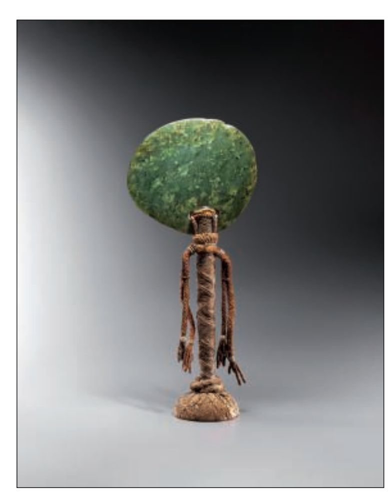


17 - MASQUE D’ÉPAULE *NIMBA* BAGA, GUINÉE
€800 000-1 200 000

18 - FÉTICHE *KOZO* KONGO, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€200 000-300 000



19 - STATUE SONGYE, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€200 000-300 000



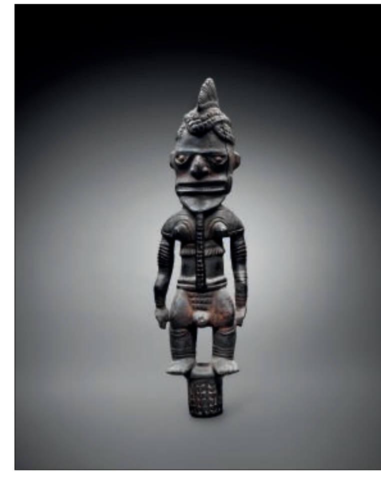
20 - HACHE OSTENSOIRE KANAK, NOUVELLE-CALÉDONIE
€10 000-15 000



21 - STATUE *POU WHAKAIRO* MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE
€400 000-600 000



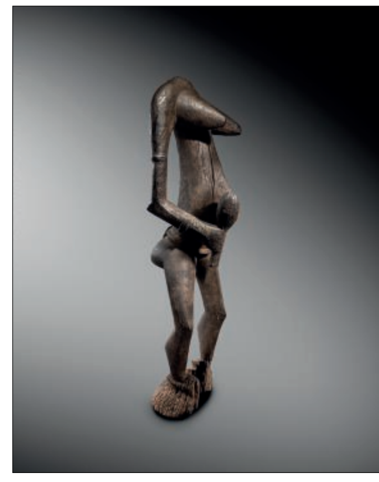
22 - MASQUE ÎLES MORTLOCK, ÎLES CAROLINES
€500 000-700 000



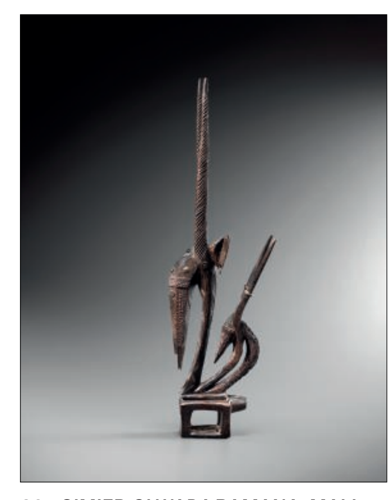
23 - STATUE *ULI*, AIRE MANDAK, NOUVELLE-IRLANDE
€600 000-800 000



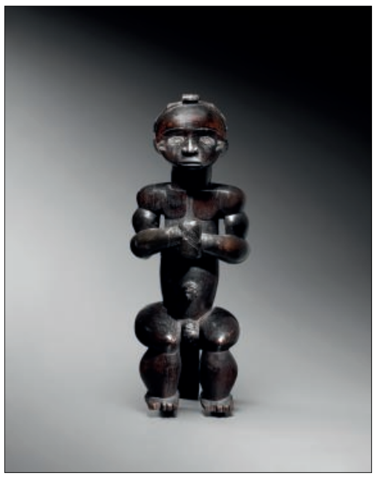
24 - PLAQUE *BARAVA*, ÎLE DE CHOISEUL, ÎLES SALOMON
€20 000-30 000



25 - STATUE SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE
€60 000-80 000



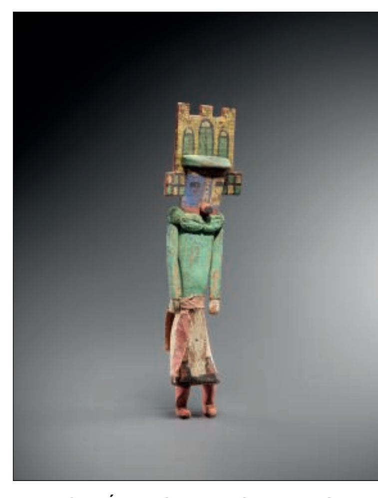
26 - CIMIER *CI WARA* BAMANA, MALI
€150 000-250 000



27 - STATUE FANG, GUINÉE ÉQUATORIALE
€400 000-600 000



28 - MASQUE *NGIL* FANG, GABON
€700 000-1 000 000



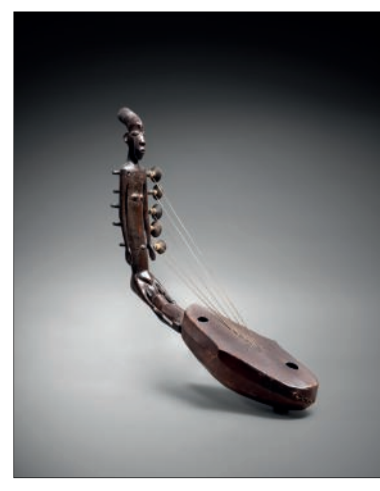
29 - POUPÉE *KACHINA* HOPI, ARIZONA
€20 000-30 000



30 - ORNEMENT FRONTAL HAIDA, COLOMBIE-BRITANNIQUE
€100 000-150 000



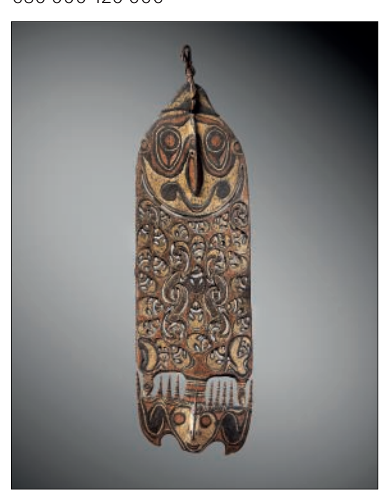
31 - STATUE KUYU, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€80 000-120 000



32 - HARPE MANGBETU, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€150 000-250 000



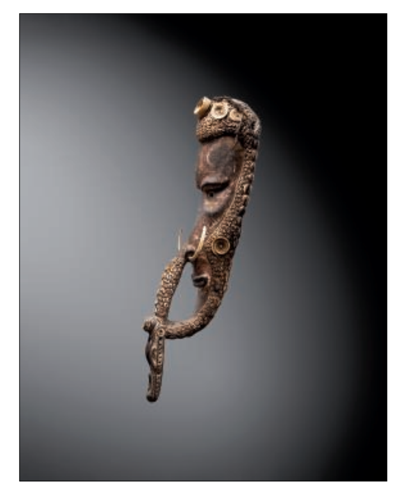
33 - STATUE DAYAK, BORNÉO, INDONÉSIE
€70 000-100 000



34 - PANNEAU SCULPTÉ *MALU* SAWOS, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
€300 000-400 000



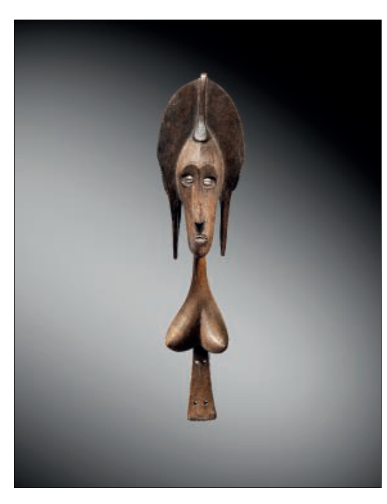
35 - STATUE BANGWA, CAMEROUN
€300 000-400 000



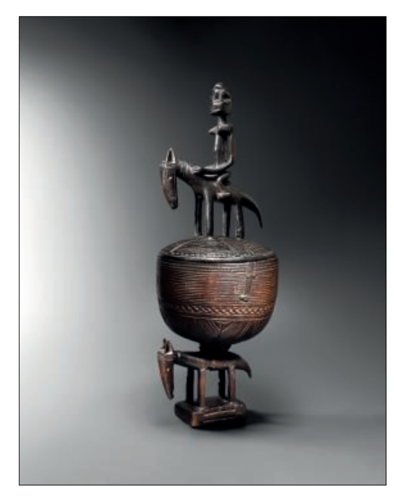
36 - MASQUE IATMUL, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
€20 000-30 000



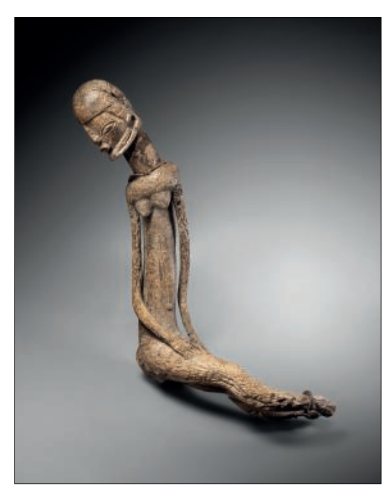
37 - STATUE *ULI*, AIRE MANDAK, NOUVELLE-IRLANDE
€500 000-700 000



38 - MARIONNETTE BAMANA, MALI
€80 000-120 000



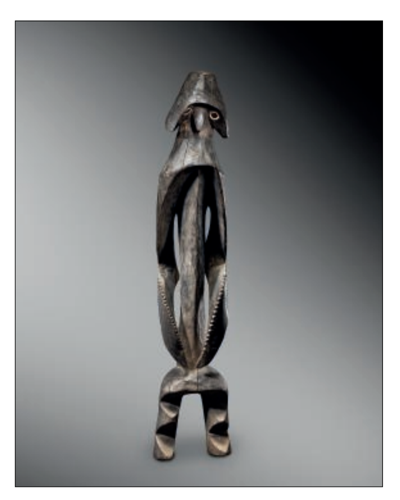
39 - COUPE DE *HOGON* DOGON, MALI
€150 000-250 000



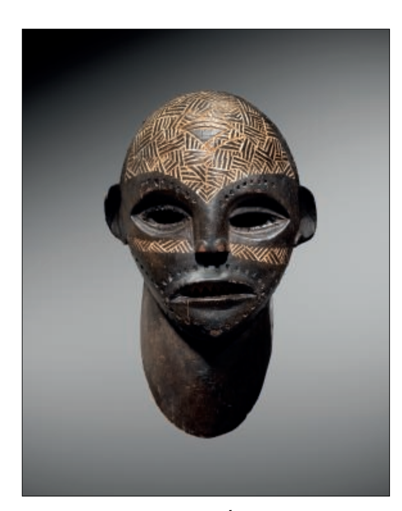
40 - STATUE DOGON-NIONGOM, MALI
€150 000-250 000



41 - FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-MAHONGWÉ, GABON
€200 000-300 000



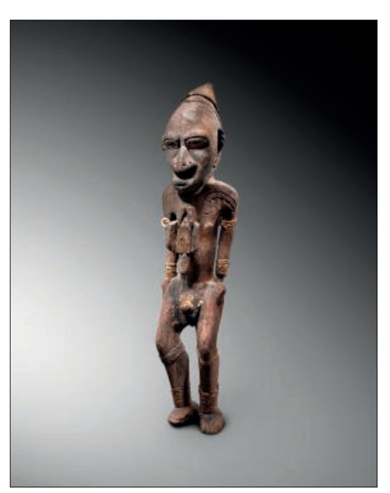
42 - STATUE MUMUYE, NIGERIA
€400 000-600 000



43 - MASQUE LUBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€1 500 000-2 000 000



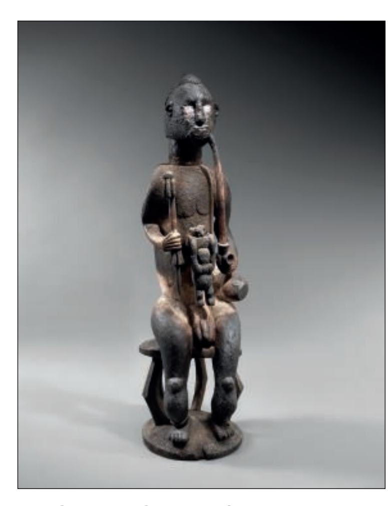
44 - PLANCHE VOTIVE GROUPE KEREWA, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
€50 000-70 000



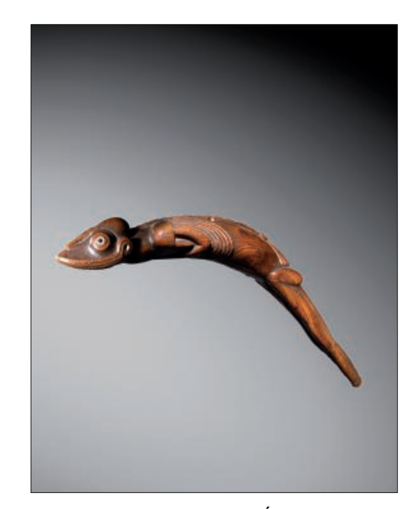
45 - STATUE LACS MURIK, PAPOUASIE-NOUVELLE - GUINÉE
€200 000-300 000



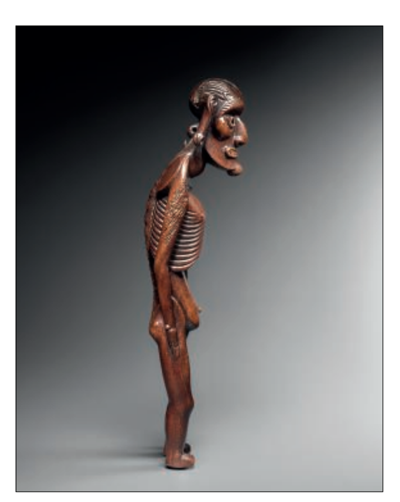
46 - MASQUE BANGWA, CAMEROUN
€30 000-50 000



47 - STATUE IGALA, NIGERIA
€40 000-60 000



48 - STATUE D'HOMME-LÉZARD *TANGATA MOKO*, ÎLE DE PÂQUES
€200 000-300 000



49 - STATUE *MOAI KAVAKAVA*, ÎLE DE PÂQUES
€600 000-800 000



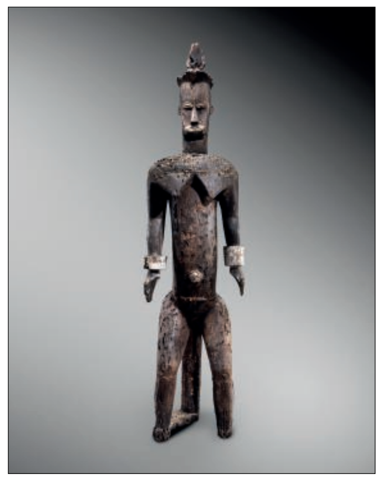
50 - TÊTE OKVIK, DÉTROIT DE BÉRING, ALASKA
€40 000-60 000



51 - STATUE DE *XIPE TOTEC*, VERACRUZ, POSTCLASSIQUE RÉCENT
€40 000-60 000



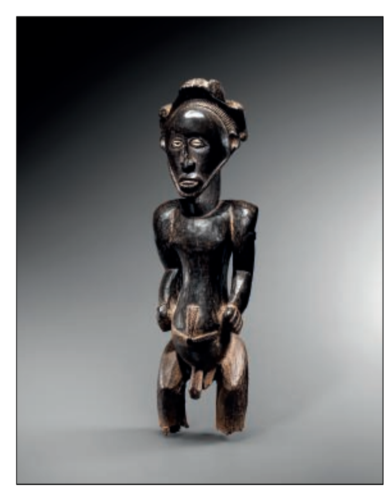
52 - MASQUE YUP'IK, ALASKA
€200 000-300 000



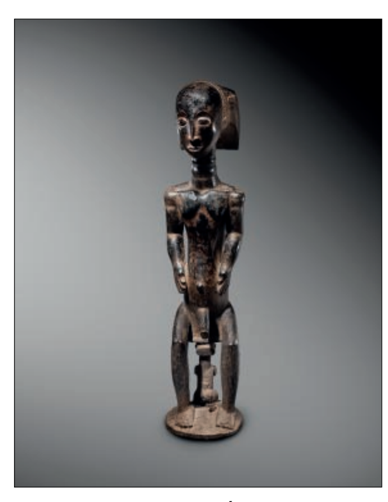
53 - STATUE URHOBO, NIGERIA
€80 000-120 000



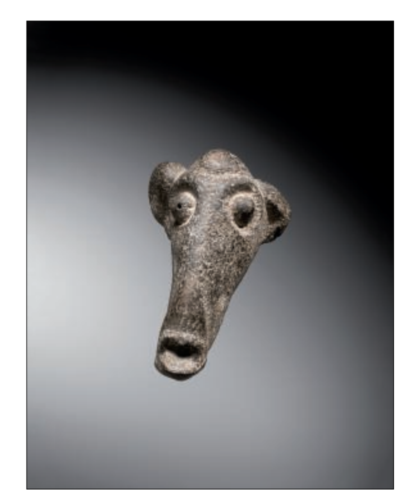
54 - MASQUE EN IVOIRE LÉGA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€250 000-350 000



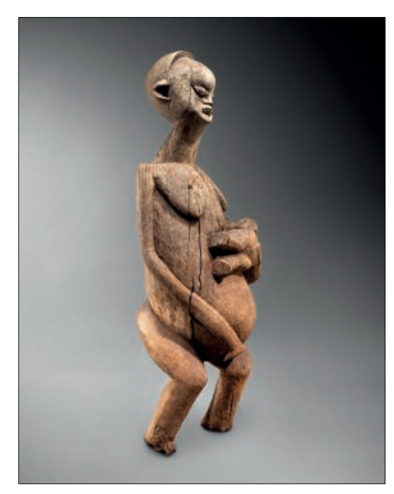
55 - STATUE HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€400 000-600 000



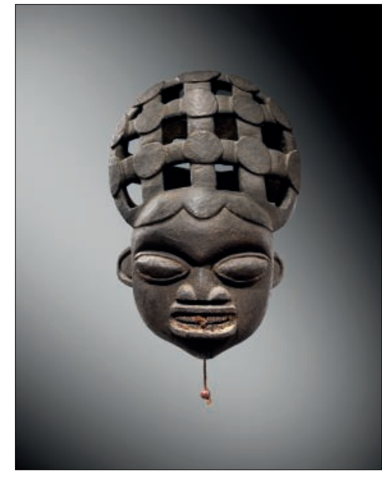
56 - STATUE HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
€300 000-400 000



57 - TÊTE EN PIERRE
€2 000-3 000



58 - PORTRAIT DE REINE BAMILÉKÉ, ROYAUME DE BATOUFAM, CAMEROUN
€250 000-350 000



59 - MASQUE BAMILÉKÉ, CAMEROUN
€50 000-70 000



60 - CROCHET *AGIBA*, GOLFE DE PAPOUASIE, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
€150 000-250 000



61 - BOUCHON DE FLÛTE AIRE BIWAT, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
€400 000-600 000



1 **ORNEMENT *KAPKAP*, ÎLES SANTA CRUZ, ÎLES SALOMON**

***KAPKAP* ORNAMENT, SANTA CRUZ ISLANDS, SOLOMON ISLANDS**

Haut. 16 cm (6¼ in.) ~

€10,000-15,000

US$13,000-18,000

PROVENANCE

Collection Philippe François (1859-1908), Paris, acquis en 1893

Tajan, Paris, *Collections océaniennes du Docteur Philippe François*, 3 décembre 2002, lot 284

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

FRÉGATES ET BONITES

par Philippe Peltier

Méticuleusement confectionnés, les *kapkap* associent deux matériaux marins : un disque en coquillage de bénitier (*Tridacnas gigas*) et une plaque d'écaille attachés l'un à l'autre par une fine cordelette tressée. La couleur laiteuse du disque exalte les motifs subtils de l'écaille. Objets précieux par excellence, les *kapkap* sont portés en pendentif lors des cérémonies par les hommes de haut rang. Les *kapkap* des Santa Cruz associent figures stylisées de bonites reconnaissables à leur queue et oiseaux frégates aux ailes déployées. Leur valeur dépend tout à la fois de la taille de la plaque de coquillage, de l'équilibre et de la lisibilité du motif en écaille.

L'ancienneté et la taille de cet exemplaire est remarquable. Une étiquette au dos de l'objet indique qu'il provient de la collection du Docteur Philippe François. Il séjourna par deux fois dans le Pacifique - principalement au Vanuatu et en Nouvelle-Calédonie - afin d'étudier les récifs coralliens. En 1893, lors de son second séjour, il se rendit aux Santa Cruz et c'est probablement à ce moment-là qu'il acquit ce pectoral. A son retour, la plus grande partie de ses collections naturalistes et ethnographiques furent données au Museum d'histoire naturelle de Paris et au Musée d'ethnographie du Trocadéro. Il conserva cependant par devers lui un ensemble d'objets qui restèrent dans sa famille jusqu'à leur dispersion en 2002.

FRIGATE AND SKIPJACK

by Philippe Peltier

Meticulously crafted *kapkap* are made of two marine materials: the disk of a giant clam shell (*Tridacnas gigas*) and a tortoiseshell plate. The two parts are attached together by a fine braided cord. The milky colour of the disk brings out the beauty of the subtle designs in the tortoiseshell. Precious objects par excellence, *kapkap* were worn as pendants by high-ranking men at ceremonies. The *kapkap* of the Santa Cruz Islands combine stylised human figures with bonitos, recognisable by their tails, and frigate birds with outstretched wings. The value of each one depends on the size of the shell plate and the balance and clarity of the tortoiseshell design.

This example is remarkably ancient and large. A label on the back of the object indicates that it was once part of the collection of Dr Philippe François. He travelled to the Pacific twice - principally visiting Vanuatu and New Caledonia - to study coral reefs. In 1893, on his second trip, he went to the Santa Cruz Islands, and that is probably when he acquired this pectoral. On his return, the greater part of his naturalist and ethnographic collections was given to the French National Museum of Natural History in Paris and the Musée d'ethnographie du Trocadéro. However, he hoarded a group of objects that remained in his family until they were auctioned off in 2002.



2 STATUE ÎLE DE NIAS, INDONÉSIE

NIAS ISLAND FIGURE, INDONESIA

Haut. 79 cm (31 in.)

€70,000-100,000
US$85,000-120,000

PROVENANCE

Collection Leendert Van Lier (1910-1995), Blaricum, Pays-Bas

Christie's, Amsterdam, *African, Oceanic and Indonesian Art from the Van Lier Collection*, 15 avril 1997, lot 109

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

On distingue, au sein de la statuaire provenant du Nord de l'île de Nias, au large de Sumatra, les figures *siraha salawa*, dont la sculpture de la collection Michel Périnet est un remarquable exemplaire. Œuvre d'un véritable maître sculpteur, elle témoigne d'une sensibilité et d'un talent exceptionnels. Ces figures sont d'importantes effigies d'ancêtres. Leur statut de portrait, représentant un membre du lignage, un ancêtre éloigné ou un fondateur de clan, est reconnaissable par leur ornementation, typique des coutumes aristocratiques : une couronne verticale, une bande parsemée de pointes coniques, un collier et le port d'une seule boucle d'oreille. Leur présence est attestée dans la plupart des maisons : placées sur des piédestaux, leur rôle était de protéger la fortune nobiliaire.

Cf. une statue très similaire, acquise avant 1890, actuellement dans la collection du Tropenmuseum, Amsterdam, inv. n° A3701-C.

Siraha salawa figures are a distinctive type of statue from the north of the island of Nias, off the coast of Sumatra. The sculpture from the Michel Périnet collection is a remarkable example. The work of a true master sculptor, it demonstrates an exceptional sensibility and talent. Such figures are important effigies of ancestors. Their status as portraits - meaning that each one represents a specific member of the lineage, distant ancestor or clan founder - is recognisable by their ornamentation, typical of aristocratic dress: a vertical crown, a band peppered with cone-shaped spikes, a necklace, and a single earring. This type of figure was present in most houses: placed on pedestals, their role was to protect the nobiliary fortune.

Cf. A very similar statue purchased before 1890, currently kept in the Tropenmuseum collection of Amsterdam, inv. no. A3701-C.



3 MASQUE DAN, CÔTE D'IVOIRE

DAN MASK, IVORY COAST

Haut. 24.5 cm (9⅝ in.)

€200,000-300,000

US$250,000-360,000

Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)

PROVENANCE

Collection Helena Rubinstein (1872-1965), Paris/New York

Sotheby Parke-Bernet, New York, *The Helena Rubinstein Collection - African and Oceanic Art - Part One*, 21 avril 1966, lot 9

Collection Morris J. Pinto (1925-2009), Paris/New York

Sotheby's, Londres, *African, Oceanic and Pre-Columbian Art from the Pinto Collection - The Property of Mrs. Morris J. Pinto*, 9 mai 1977, lot 117

Collection Hubert Goldet (1945-2000), Paris

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1984

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 23, Arnouville, automne 1977, p. 39

Norton, T.E., *100 Years of Collecting in America. The Story of Sotheby Parke-Bernet*, New York, 1984, p. 184

De Grunne, B., *Dan, David and David : Oeuvres au noir on three continents*, Bruxelles, 2012, pp. 28-29, n° 7

UN MASQUE DAN

par Bertrand Goy

La beauté et le grand âge du masque dan de la collection Périnet ont satisfait les exigences et comblé les désirs de ses propriétaires successifs, prestigieux collectionneurs dont l'histoire de l'art a unanimement salué le discernement.

Son visage, figuratif, inscrit dans un ovale idéal, se prolonge vers l'arrière, sur toute sa périphérie, d'un méplat de quelques centimètres de large ; ce plateau étroit, percé d'orifices de fixation rectangulaires – autre gage de grande ancienneté, si sa riche patine pouvait en faire douter – servait de support à une manière de diadème en perles et cauris ou à un volumineux bandeau de coton. L'artiste n'a négligé aucun aspect de sa création, dotant son revers d'une élégante courbure exécutée à la perfection ; la vue de profil, toute aussi séduisante, permet d'apprécier le contraste entre la finesse du nez et des lèvres charnues, nettement dessinées de la lippe au philtrum, révélant une sensualité autrefois éclipsée par la férocité des dents de métal ou d'animal dont la bouche fut un jour armée.

A DAN MASK

by Bertrand Goy

The beauty and old age of the Dan mask from the Périnet collection have satisfied the requirements and fulfilled the desires of its successive owners, all prestigious collectors whose discernment is unanimously lauded by art historians.

Its figurative face, which appears in an idealised oval, is extended backwards along the entire periphery by a flat surface a few centimetres wide. This narrow expanse, pierced with rectangular fixation orifices, is further proof of its old age, if the rich patina leaves any room for doubt. Indeed, the surface might have been used as a support for some type of bead-and-cowrie-shell tiara, or a thick cotton band. The artist did not leave any aspect of his creation to chance, adorning the back with an elegant, perfectly executed curve. The side view, just as attractive, makes it possible to appreciate the contrast between the finesse of the nose and the fleshy lips. They are clearly delineated from the lower lip to the philtrum, revealing a sensuousness that had once been overshadowed by metal or animal teeth which lined the mouth.





> Helena Rubinstein, Paris, 1920 © Paris, Archives de la Fondation Helena Rubinstein L'Oréal. DR

Un angle obtus oppose le front, rehaussé en son milieu d'une ligne chéloïde, à la partie inférieure du visage gravée de scarifications à hauteur des joues et des arcades sourcilières ; leur disposition, très rare et particulière, rappelle celle de l'exceptionnel masque de la fondation Dapper provenant de l'ancienne collection René Mendès-France[1].
Outre ces quelques traits distinctifs, les yeux étirés du masque de Michel Périnet sont susceptibles de nous éclairer sur son lieu de naissance. S'il est difficile de trouver un équivalent - d'un point de vue purement esthétique - à la sculpture présentée ici, aussi impressionnante par sa taille que par la puissance qu'elle dégage, on peut toutefois en identifier de semblables chez les Dan méridionaux ou les Gio. Si l'on ignore l'origine de celui, très voisin, présenté par Paul Guillaume à la Valentine Gallery de New York en avril 1930 et vendu au collectionneur anglais, le professeur Michael Sadler[2], en revanche on sait que le peintre Alfred Tulk acquit le sien au Libéria lors de son séjour dans le comté de Nimba de 1931 à 1933.

Le masque de Michel Périnet est une des plus remarquables créations des talentueux sculpteurs exerçant leur art dans cet étroit territoire artistique sans frontières entre Côte d'Ivoire et Liberia.

[1]Berjonneau , G. et Sonnery, J.-L., *Rediscovered Masterpieces of African Art*, Paris, 1987, p. 143
[2]Sadler, M.-E., également l'auteur de *Arts of West Africa*, Londres, 1935

An obtuse angle juxtaposes the forehead - adorned in the middle with a keloid line - with the lower part of the face, where the cheeks and eyebrow arches are engraved with scarifications. Their rare, specific arrangement evokes that of the Dapper Foundation's exceptional mask, which was once part of the René Mendès-France collection[1].
In addition to these distinctive features, the drawn-out eyes of the Michel Périnet mask can also shed light on its place of origin. While it is difficult to find an equivalent to the sculpture presented here, speaking in purely aesthetic terms - one that is as impressive in size as in the power that emanates from it -, it is possible to identify comparable ones from the southern Dan or Gio cultures. The very similar one presented by Paul Guillaume at the Valentine Gallery of New York City in April 1930 and sold to the British collector Professor Michael Sadler[2] is of unknown origin. However, we know that the painter Alfred Tulk purchased his object in Liberia during his stay in Nimba County from 1931 to 1933.

The Michel Périnet mask is one of the most remarkable creations by the talented sculptors who ply their trade in this narrow, unbounded artistic territory between Ivory Coast and Liberia.

[1]Berjonneau , G. and Sonnery, J.-L., *Rediscovered Masterpieces of African Art*, Paris, 1987, p. 143
[2]Sadler, M.-E., also author of *Arts of West Africa*, London, 1935



4 **PECTORAL *REI MIRO*, ÎLE DE PÂQUES**

***REI MIRO* PECTORAL, EASTER ISLAND**

Larg. 62.5 cm (24⅝ in.)

€300,000-400,000

US$370,000-490,000

PROVENANCE

John Giltsoff (1947-2014), Londres

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1989

UN PENDENTIF PECTORAL EXALTE LE STATUT SOCIAL

par Michel Orliac

Dès leur débarquement sur l'île de Pâques, en novembre 1868, les marins de la frégate britannique *Topaze* furent sollicités par les insulaires pour négocier une foule d'objets en bois sculpté. […] John Linton Palmer, chirurgien de la *Topaze*, apprit que ces sculptures étaient utilisées « lors des danses » ; parmi ces dernières, il fut le premier Européen à découvrir les pendentifs pectoraux.

[…] Palmer décrivit ces pendentifs sans connaître leur nom : « ils sont faits de bois dur, en forme de croissant, chaque extrémité terminée par une tête ; la concavité était tournée vers le haut ; le profil des visages des pectoraux les plus anciens est très aquilin ».

A PECTORAL PENDANT HONORING SOCIAL STATUS

by Michel Orliac

As soon as they landed on Easter Island in November 1868, the sailors of the British frigate *Topaze* were accosted by the islanders to purchase extensive amounts of sculpted wood objects. […] John Linton Palmer, surgeon aboard the *Topaze*, learned that the sculptures had been used "for dances"; and among these, he was the first European to discover pectoral pendants.

[…] Palmer described the pendants without knowing their name: "They are made of hard wood and shaped like a crescent, with each end finishing in the shape of a head. The concavity is turned upwards, and the profiles of the oldest pectoral faces are very aquiline."









[…] Les *reimiro* anciens présentent une morphologie sophistiquée. Le profil transversal de leur face interne (reposant sur le corps) est convexe ; la face externe, visible des spectateurs, est formée de trois concavités : l'une naît du bord inférieur de l'objet et l'autre de son bord supérieur ; elles présentent une courbe régulière les conduisant à un troisième surcreusement central d'environ cinq millimètres de profondeur aux parois abruptes et au fond plat. Des pétroglyphes de Mata Ngarau (Orongo) montrent cette lunule formant le « sourire du *reimiro* » malicieusement intégré à un visage anthropomorphe (celui du dieu *Makemake* ?).

[…] Excepté l'exemplaire en os de cétacé du Bishop Museum (inv. n° B 3578) dont la morphologie est simplifiée, tous les *reimiro* sont façonnés dans du bois, qu'il soit tendre (*makoi - Thespesia populnea*) ou très dur (*toromiro -Sophora toromiro*).

[…] Aucune explication n'a été apportée à l'architecture standardisée du « corps » des *reimiro* classiques, ni aux figures de leurs extrémités : têtes anthropomorphes, queues de cétacés (?), volailles, poissons ne formant qu'une faible part de la foule des représentations pascuanes. La forme générale des *reimiro* et celle de leur lunule creuse pourraient évoquer un bateau, la queue d'un animal marin ou encore un quartier de lune.

[…] Les canons qui structurent la morphologie des *reimiro* admettent des variations peu significatives, telle l'ouverture plus ou moins grande de l'angle formé par l'axe des figures avec l'axe du « corps » ; une autre différence réside dans l'importance accordée aux nervures qui, bordant parfois la lunule interne, la relient aux figures des extrémités. C'est ainsi qu'à la différence de tous les autres, le *reimiro* Périnet présente, autour de sa lunule, une nervure mousse large de huit millimètres, qui court des extrémités de cette lunule au sillon délimitant l'arrière des têtes.

Une autre spécificité de ce pectoral revêt peut-être plus de sens, au moins au cours de la période classique : c'est la présence ou l'absence des incrustations qui forment les yeux des têtes lunaires. Sur le *reimiro* Périnet, les globes oculaires de la face visible, incrustés d'os et d'obsidienne, restent aveugles sur la face invisible. C'est, à ma connaissance, le seul exemple de cette particularité. D'autres *reimiro* aux yeux non incrustés sont tardifs (British museum, inv. n° +2601 ; Cologne, inv. n° 32601 et Toulouse, inv. n° MHNT.ETH AC.1247).

[…] The ancient *reimiro* assert a sophisticated morphology. The transversal profile of their internal surface (resting on the body) is convex; the external surface, visible to spectators, is made up of three concavities: one of them originates at the lower edge of the object, another at the upper edge. They show a regular curve that leads to a third, central, hollow that is approximately five millimetres deep, with sheer sides and a flat bottom. The petroglyphs of Mata Ngarau (Orongo) show the type of half-moon that forms the "*reimiro* smile" cleverly integrated into an anthropomorphic face (that of the god *Makemake*?).

[…] With the exception of the one in cetacean bone kept at the Bishop Museum (inv. no. B 3578) which shows a simplified morphology, all *reimiro* are crafted in wood, whether soft (*makoi - Thespesia populnea*) or very hard (*toromiro-Sophora toromiro*).

[…] No explanation has been provided for the standardised structure of the "bodies" of classical *reimiro*, nor the figures on their extremities: anthropomorphic heads, cetacean tails (?), poultry and fish represent just a small portion of the many Easter Island symbols. The overall shape of *reimiro* and that of their hollow curve could evoke a boat, the tail of a marine animal, or even a crescent moon.

[…] The rules that regulate the shapes of *reimiro* admit only slight variations, such as the relative width of the angle formed by the axis of the figures and the axis of the "body." Another difference resides in the importance given to ribbing which connects the figures to the ends, in some cases along the edge of the inner crescent. Thus, unlike all the others, the Périnet *reimiro* features blunt ribbing around its crescent, running from one end of the half-moon to the furrow delineating the back of each head.

Another specificity of this pectoral might have more significance, at least during the classical period: the presence or absence of inlays to form the eyes of the moon faces. On the Périnet *reimiro*, the eyeballs of the visible side, inlaid with bone and obsidian, are blind on the invisible side. This is, to my knowledge, the only example of this particularity. Other *reimiro* with eyes that are not inlaid date from later times (British Museum, inv. no. +2601; Cologne, inv. no. 32601 and Toulouse, inv. no. MHNT.ETH AC.1247).





5 PAGAIE DE DANSE *RAPA*, ÎLE DE PÂQUES

RAPA DANCE PADDLE, EASTER ISLAND

Haut. 76 cm (30 in.)

€700,000-1,000,000
US$850,000-1,200,000

PROVENANCE
John Giltsoff (1947-2014), Londres
Alain de Monbrison, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1989

QUINTESSENCE TOURBILLONANTE DE LA FIGURE MASCULINE

par Michel Orliac

[…] Ce n'est qu'en 1774, au cours de visites menées à terre les 14 et 15 mars, que les savants et les officiers de James Cook négocièrent quelques « petites figures humaines de bois […] d'un travail beaucoup plus net et beaucoup plus propre que celui des statues [de pierre]. Les unes représentaient des hommes, et les autres des femmes […] on y devinait […] une certaine adresse ».

[…] L'un des objets les plus rares acquis alors fut un instrument à double pales : long de 435 mm, c'est le plus petit de tous ceux connus ; il faisait autrefois partie de la collection du capitaine James King, second du capitaine Cook lors de son troisième voyage (musée de Glasgow, inv. n° E 348)[1].

Si les statuettes avaient la préférence des étrangers, au moins trois de ces double pales énigmatiques ont toutefois séduit des visiteurs entre le passage du capitaine Cook (1774) et celui de la frégate *Topaze* (1868).

[…] John Linton Palmer, le chirurgien du bord, apprit leur nom : « *rapa* ». S'il n'obtint pas d'informations sur ces objets, Palmer comprit leur importance symbolique grâce aux représentations tatouées sur le corps des femmes et sculptées ou peintes sur les dalles des maisons d'Orongo, centre du culte de l'homme-oiseau.

En 1872, Pierre Loti aurait assisté à ce qu'il appelle une "danse des pagaies" - sans toutefois décrire ce spectacle très inhabituel. Lors de la mission de la Hyäne (1882), Wilhelm Geiseler ne signala pas de *rapa*. En 1886, Alexander Salmon organisa pour W.J. Thomson, trésorier sur le Mohican, une danse avec ces double pales dans sa ferme de Vaihu[2] ; il apprit alors que ces « pagaies légères […] longues d'environ 610 mm, légèrement teintées de rouge, étaient des « fétiches de la patate douce » destinés à protéger ces tubercules de la sécheresse et des insectes ;

A MALE FIGURE IN QUINTESSENTIAL SWIRL

by Michel Orliac

[…] It was only in 1774, during expeditions on March 14th and 15th, that the scholars and officers of James Cook would negotiate to acquire a few "small wooden human figures […] with a clearer, cleaner craftsmanship than that of the [stone] statues. Some represented men, other women […] and one could guess at […] a certain skill."

[…] One of the rarest objects purchased was a two-paddled instrument. With a length of 435 mm, it is the smallest of all those known. It was once part of Captain James King's collection. King was lieutenant to Cook on his third voyage (Hunterian Museum of Glasgow, inv. no. E 348)[1].

While the statuettes were preferred by foreigners, at least three of these enigmatic double-paddled instruments also won over visitors between the voyage of Captain Cook (1774) and that of the *Topaze* frigate (1868).

[…] John Linton Palmer, the naval surgeon, learned their name: "*rapa*". While he obtained no information about these objects, Palmer understood their symbolic importance because of the images tattooed on the bodies of women and sculpted or painted on the slabs of houses in Orongo, the centre of the bird-man cult.

In 1872, Pierre Loti apparently attended what he called a "paddle dance", but did not actually describe this very inhabitual performance. During the Hyäne expedition (1882), Wilhelm Geiseler did not report seeing any *rapa*. In 1886, Alexander Salmon organised a dance for W.J. Thomson, treasurer on the Mohican. The dance, which was held at his Vaihu farm[2], made use of these double paddles. He thus learned that these "light paddles […] approximately 610 mm long, slightly tinted red, were 'sweet potato fetishes' intended to protect the tuberous roots from drought and insects:





ils étaient censés « éloigner les esprits maléfiques ». Deux des *rapa* acquis alors sont aujourd'hui au musée d'Histoire naturelle de Washington.

En 1935, il fut dit à l'ethnologue suisse Alfred Métraux que « les chefs militaires utilisaient des *rapa* lors de danses guerrières devant le roi : ils les faisaient tournoyer près de son visage dans le but de l'effrayer ». La petite dimension des *rapa* aurait également permis leur maniement lors de danses féminines assises. Par ailleurs, ces objets étaient associés par paires : selon W.J. Thomson, ils « sont d'habitude tenus dans chaque main »[3] ; ainsi s'expliquerait l'identité de deux des *rapa* de la collection Oldman (inv. n° 360a et 360b) par ailleurs acquis ensemble.

[...] La hauteur des *rapa* s'étend de 435 mm à 970 mm ; la moitié d'entre eux mesure de 650 mm à 970 mm, série où se situe le *rapa* Périnet (753 mm).

Les *rapa* sont formés de deux pales plates reliées par une hampe ou poignée en forme d'étroit cylindre légèrement renflé dans sa partie moyenne ; l'aspect le plus surprenant de l'objet, lié à sa fonction, est sa minceur : vue de profil il disparaît presque, comme les moai papa (statuettes féminines plates). La pale inférieure est plus large que la pale supérieure[4] ; cette légère dissymétrie confère un équilibre à la silhouette où, même sans autre information, l'on reconnaîtrait sans difficulté une tête (pale supérieure) et un corps (pale inférieure). Pour renforcer cette image, la pale inférieure se prolonge axialement par un appendice dont la morphologie phallique est manifeste : les *rapa* sont masculins. Leurs deux faces sont en tous points identiques, par leur topographie et par leur décor, comme des « Janus » collés dos à dos.

Le contour des pales, formé de courbes pures et harmonieuses est une sensuelle abstraction du corps humain. Les traits du visage, réduits à l'essentiel, se résument à d'étroites nervures en champlevé ; elles forment la courbe des sourcils qui rejoignent les boucles d'oreilles en bordant le visage[5] ; au centre de ce dernier, elles se fondent en un nez simplifié qui descend souvent un peu plus bas que les boucles d'oreilles. A l'opposé de la plupart des bois sculptés pascuans, dotés d'une bouche, de narines, d'oreilles, les *rapa* sont muets : leur bouche n'est jamais représentée, mais ils sont coquets ; leurs boucles d'oreilles parfaitement hémisphériques, ne terminent pas des oreilles distendues, indice probable du statut ou de l'âge de l'entité représentée.
Pour éviter toute monotonie des surfaces planes, le sculpteur les a animées par une discrète arête axiale qui prolonge le nez sur la poignée et se poursuit jusqu'à la base de la pale inférieure.
Même en ignorant que les *rapa* étaient utilisés lors des danses, les traces intenses de manipulation de la poignée sont visibles.

[1] Kaeppler, A., *"Artificial curiosities": An Exposition of Native Manufactures Collected on the Three Pacific Voyages of Captain James Cook*, Honolulu, 1978
[2] Thomson, W.J., *Te Pito Te Henua, Or Easter Island*, Washington, 1891, pp. 469 et 536
[3] « Wands are usually held in each hand, but occasionally one and sometimes both are discarded »
[4] Cette proportion s'inverse sur les *rapa* tardifs, tels ceux acquis par Thomson (1886)
[5] Les yeux sont indiqués par des cupules à peine visibles sur de très rares *rapa* tardifs

they were meant to 'repel evil spirits'." Two of the purchased *rapa* are today held at the National Museum of Natural History in Washington, D.C.

In 1935, the Swiss ethnologist Alfred Métraux was told that "military chiefs used *rapa* when performing war dances for the king: they spun them hear his face in order to frighten him." The small size of the *rapa* also made it possible for them to be handled during seated female dances. Moreover, the objects were grouped into pairs. According to W.J. Thomson, they "were habitually held in either hand"[3]. This explains the identities of two of the *rapa* from the Oldman collection (inv. no. 360a et 360b), which were furthermore purchased together.

[...] The height of *rapa* ranges from 435 mm to 970 mm; half of them range from 650 mm to 970 mm, and it is this series that includes the Périnet *rapa* (753 mm).

Rapa are composed of two flat paddles linked together with a shaft or handle in a narrow cylindrical shape that bulges slightly in the middle. The most surprising aspect of the object, which relates to its function, is its slimness. Seen from the side, it almost disappears, similarly to moai papa (flat female statuettes). The lower paddle is larger than the upper paddle[4]; this slight asymmetry provides the shape with perfect balance, and even without it being suggested, it is easy to recognise the upper paddle as a head and the bottom paddle as a body. To reinforce this image, the lower paddle is axially extended by an appendage with a clearly phallic morphology: *rapa* are male figures. Their two sides are perfectly identical, in both their relief and their décor, like a back-to-back "Janus".

The outline of the paddles, shaped with pure, harmonious curves, is a sensuous abstraction of the human body. The facial features are pared down to the essential, reduced to narrow raised veins; they form the curve of the eyebrows, which connect with the earrings at the edge of the face[5]. At the centre of the face, they blend into a simplified nose that often extends lower than the earrings. Contrarily to most wooden sculptures from Easter Island which feature a mouth, *rapa* do not. Despite the lack of a mouth, they are well-adorned. Their earrings are perfectly hemispheric, and do not hang on distended lobes, which is probably an indication of the status or age of the represented entity.
To avoid any monotony of the flat surfaces, the sculptor added a discreet axial bridge that draws the nose down along the handle and continues to the base of the lower paddle.
Even if it was not known that *rapa* were used in dances, traces of intense handling are still very visible along the handle.

[1] Kaeppler, A., *"Artificial curiosities": An Exposition of Native Manufactures Collected on the Three Pacific Voyages of Captain James Cook*, Honolulu, 1978
[2] Thomson, W.J., *Te Pito Te Henua*, Or Easter Island, Washington, 1891, pp. 469 and 536
[3] "Wands are usually held in each hand, but occasionally one and sometimes both are discarded"
[4] The proportion is inverted in late *rapa* such as the ones purchased by Thomson (1886)
[5] The eyes are represented by small, barely visible cups on very rare, late *rapa*

6 MASQUE-HEAUME SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE

SENUFO HELMET MASK, IVORY COAST

Larg. 100 cm (39⅜ in.)

€40,000-60,000

US$49,000-73,000

PROVENANCE

Jean Roudillon (1923-2020), Paris, 1966

Collection Morris J. Pinto (1925-2009), Paris/New York

Loudmer-Poulain, Paris, 8 juin 1978, lot 313

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1992

BIBLIOGRAPHIE

Roudillon, J., « L'art nègre » *in Plaisir de France*, n° 333, année 32, Paris, 1966, p. 52, n° 4

Bastin, M.-L., *Introduction aux Arts de l'Afrique Noire*, Arnouville, 1984, p. 107, n° 81

UN HEAUME SÉNOUFO « COMPOSITE »

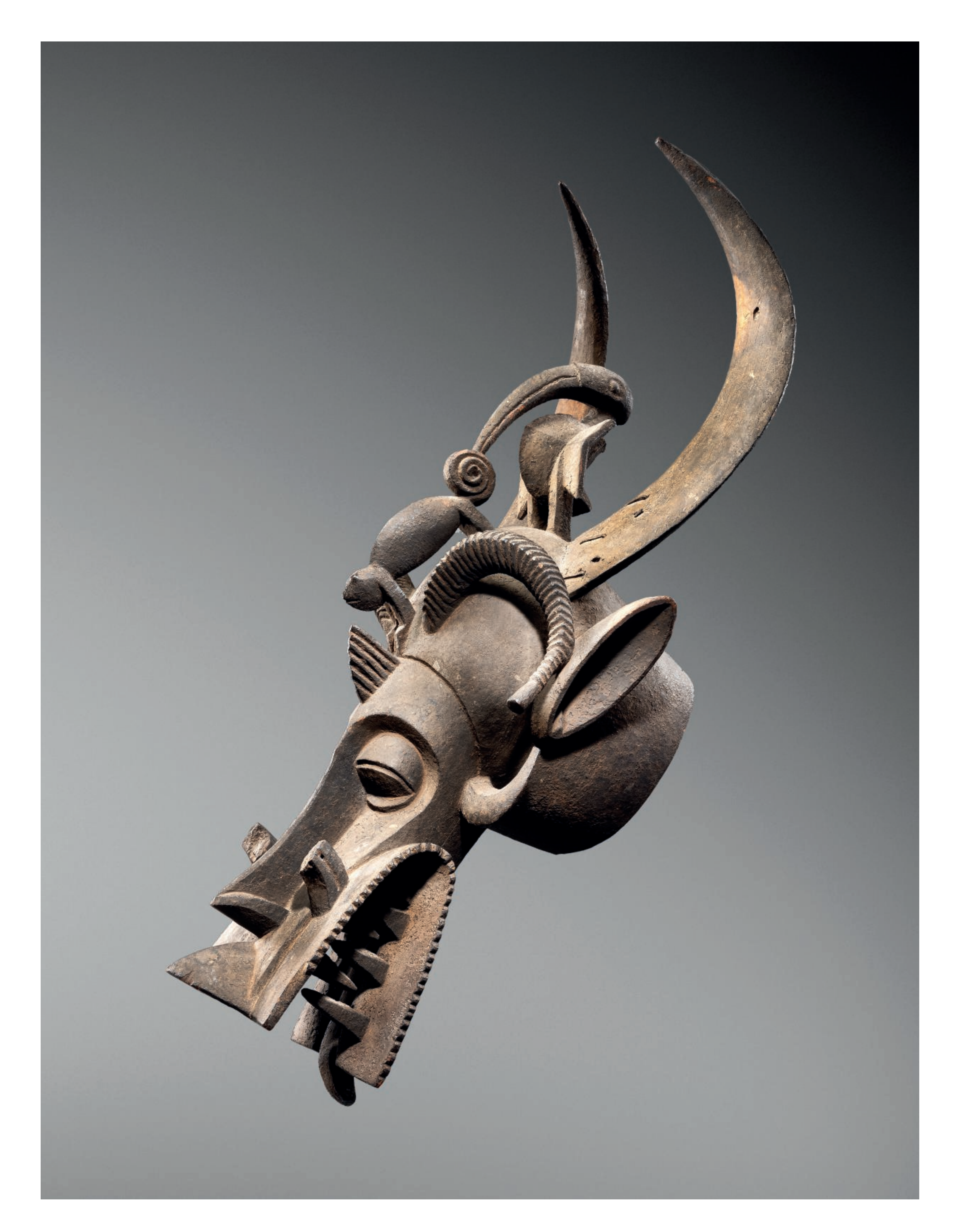
par Bertrand Goy

Chez les Sénoufo, les impressionnants masques-heaumes *waniugo* cumulent aspect volontairement terrifiant et forte charge symbolique. Celui de la collection Périnet est un modèle d'équilibre, accommodant avec un délicat sens du détail chacun des nombreux ingrédients composant la créature hybride représentée. Pour un effroi garanti, elle emprunte au plus redoutable des sauriens sa gueule, armée de dents menaçantes, béante, d'où perce une langue agressivement pendante ; de part et d'autre de son long nez, tel un boutoir, pointent les défenses du sauvage phacochère, doublées d'une deuxième paire située en retrait
de l'os temporal de l'onirique animal. Sur l'occiput, plus rassurant, un petit calao, animal totem, figure mythique de la genèse, picore la queue en spirale d'un caméléon alors que des animaux familiers ou domestiques comme l'antilope - sans doute bongo - et le bélier sont, eux-mêmes, représentés par leurs cornes ; plantée sur le front, la crête d'un coq, volatile très prisé pour servir d'offrande sacrificielle chez les Kiembara et Nafaga de la subdivision de Korhogo, figure également dans le bestiaire. Ces masques ont impressionné les observateurs à différentes époques comme Félix Lem qui fit du sien, cédé à Helena Rubinstein, la couverture de son livre *Sculptures soudanaises*. Quarante ans plus tard, Till Förster en faisait la vedette de son catalogue de l'exposition *Die Kunst der Senufo* au Rietberg Museum.

A "COMPOSITE" SENUFO HELMET

by Bertrand Goy

In the Senufo culture, impressive *waniugo* mask/helmets combine a voluntarily terrifying appearance with strong symbolism. The one from the Périnet collection is a model of balance, accommodating each of the many ingredients that make up the representation of this hybrid creature with a delicate attention to detail. To guarantee a fearsome effect, it borrows its mouth full of menacing teeth - gaping open to show an aggressively hanging tongue - from the most dreadful of Saurians. On either side of its long snout-like nose rise the tusks of a wild warthog, completed by a second pair set back from the temporal bone of this fantastic animal. On the occiput is a more reassuring little hornbill, a totem animal and mythical figure of genesis, which pecks the spiral tail of a chameleon. Meanwhile, pets or domesticated animals such as an antelope - probably a bongo - and a ram are represented by their horns. Set into the forehead to complete the bestiary is the crest of a rooster, a bird very sought-after as a sacrificial offering by the Kiembara and Nafaga of the Korhogo subdivision. These masks impressed observers at different periods, including Félix Lem, who used his to illustrate the cover of his book *Sculptures soudanaises* before selling it to Helena Rubinstein. Forty years later, Till Förster made it the star of his catalogue for the *Die Kunst der Senufo* exhibition at the Rietberg Museum.



7 STATUE BAULÉ, CÔTE D'IVOIRE

BAULE FIGURE, IVORY COAST

Haut. 44 cm (17¼ in.)

€300,000-400,000

US$360,000-470,000

PROVENANCE

Collection René Rasmussen (1912-1979), Paris

Libert-Castor-Loudmer-Poulain, Paris, *Succession René Rasmussen*, 14 décembre 1979, lot 29

Collection Mina et Samir Borro, Bruxelles

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1988

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 32, Arnouville, hiver 1979, p. 25

Boyer, A.-M., « Miroirs de l'invisible : la statuaire baoulé » *in Arts d'Afrique Noire*, n° 44, Arnouville, hiver 1982, p. 31, n° 1

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain*, Paris, 1988, p. 127, n° 61

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *Art of Africa*, New York, 1993, p. 127, n° 61





UN JOYAU DE L'ART BAOULÉ

par Bertrand Goy

Durant la dernière semaine de 1979, peu après que la collection du galeriste parisien René Rasmussen fut dispersée à Drouot-Rive Gauche, le catalogue de la vente circulait à Treichville, quartier d'Abidjan, et défrayait la petite chronique du Sy*ndicat National des Antiquaires, Sculpteurs et commerçants d'Objet d'art de Côte d'Ivoire.*
Si les lots provenant de leur pays suscitèrent les commentaires dithyrambiques et unanimes de ces connaisseurs, la statue féminine présentée ici eut leur préférence, d'autant plus qu'à leur grande fierté, Samir Borro, un enfant du pays, l'emporta contre le reste du monde. Les plus anciens d'entre les marchands convoquèrent leurs souvenirs d'une époque lointaine et révolue où Roger Bédiat[1], le planteur d'Anyama, acquit deux « diamants »[2] d'une importance égale, ce qui déclencha une avalanche de surenchères quant à l'âge supposé canonique de la « Baoulé Rasmussen ».

Ce jugement intuitif s'avérait particulièrement fondé puisque il faut replonger aux sources de l'histoire des arts africains pour ressentir la même impression de puissance contenue devant deux statues très proches de la nôtre : l'une fut exposée en 1930 à la Valentine Gallery de New York par Paul Guillaume, l'autre figura dans le *Negerplastik*[3] de Carl Einstein paru en 1915.

Qu'elle fut *asie uzu*, incarnation sublimée d'un esprit des forêts ou *blolo bla*, compagne de l'au-delà, la statue de Michel Périnet ne garde pas trace des onctions dont elle fit l'objet ; le temps passé dans sa seconde vie, profane celle-là, se chargea de lisser sa patine désormais délicatement satinée.
Le bas du corps, très caractéristique de la morphologie baoulé, repose sur des jambes courtes, robustes, légèrement arquées et marquées au niveau des genoux d'une sorte d'anneau constituant une ligne de partage entre cuisses et mollets. Les pieds, tournés vers l'intérieur comme chez les nourrissons tentant leur premier pas, accentue paradoxalement l'impression de stabilité, de présence immuable et rassurante de la Femme enracinée dans sa terre. Le corps, dans son intégralité, offre cette image contrastée de force, de détermination et de féminité. Les deux mains fermement posées sur l'abdomen proéminent désignent explicitement l'emplacement où se transmet la vie, les seins gonflés et généreux complètent l'hommage rendu à la maternité.

A JEWEL OF BAULE ART

by Bertrand Goy

In the last week of 1979, shortly after the collection of the Parisian gallery owner René Rasmussen was auctioned off at Drouot-Rive Gauche, the sales catalogue was circulated in Treichville, a district of Abidjan. The *Syndicat National des Antiquaires, Sculpteurs et commerçants d'Objet d'art de Côte d'Ivoire* was buzzing about it. While the lots from their country were roundly and unanimously praised, the feminine statue presented here was their favourite, all the more because the apple of their eye and fellow countryman, Samir Borro, stood out among the others. The more established of the dealers recalled memories of a distant, bygone time when Roger Bédiat[1], a planter from Anyama, purchased two "diamonds"[2] of equal importance, triggering an avalanche of opinions about the supposed canonic age of the "Baule Rasmussen".

This intuitive judgement proved particularly well-founded because it led to a re-examination of the sources of African art history, to feel the same impression of contained power which emanate from two statues very similar to this one. One was exhibited in 1930 at the Valentine Gallery of New York City by Paul Guillaume, and the other appeared in Carl Einstein' *Negerplastik*[3], published in 1915.

Whether the statue of Michel Périnet is an *asie uzu* - the glorified incarnation of a forest spirit - or a *blolo bla* - a companion in the afterlife -, it bears no trace of the anointments that it received. The time it has spent in its second, secular life has smoothed its patina to a delicate satin finish.
In keeping with characteristic Baule morphology, the bottom of the body rests on short, strong, slightly bowed legs marked at the knee with a sort of ring that separates the thighs from the calves. The feet, turned inwards like those of a baby taking its first steps, paradoxically accentuate the impression of stability: the reassuring, unchanging presence of Woman rooted to her land. The entire body asserts a contrasting image of strength, determination and femininity. The two hands, firmly placed on the prominent abdomen, explicitly designate the place where life is passed on, while full, swollen breasts complete the tribute to maternity.

Le visage de masque obéit aux canons du centre de styles, des lèvres closes à la coiffure soigneusement tressée. Des scarifications et autres chéloïdes soulignent sobrement les commissures des lèvres, les tempes et les arcades sourcilières, en revanche, leur réseau intriqué s'étendant du tronc aux membres supérieurs et inférieurs est d'une richesse peu fréquente parmi l'abondant corpus de la statuaire baoulé. Une statue masculine vendue le 7 septembre 1912 par Joseph Brummer[4] au mécène allemand Karl Osthaus, tout en puissance également, offre une semblable abondance d'ornements corporels. Une autre, féminine celle-là, acquise par Henri Labouret en 1911, la « plus soignée » de sa collection selon lui[5], a le torse couvert d'un quadrillage de chéloïdes. Ces exemples et quelques autres témoignent que l'archaïsme dans la grande statuaire baoulé ne se manifeste pas, malgré ce qu'on a pu en dire, par la simplicité des formes, mais au contraire par une sorte d'exubérance, le soin pris à ciseler chaque détail, la profusion des ornements.

Une riche broderie de chéloïdes aux motifs de chevrons et d'arabesques habille le dos, du cou aux flancs, sans éclipser la puissance des épaules musculeuses et la fermeté de la chute des reins. La coiffure, impeccable et raffinée se termine élégamment par une sorte de « coleta » de torero.
La beauté et la prestance de cette éminente ambassadrice de l'art baoulé incitent à penser que son auteur et son commanditaire souhaitaient honorer un génie particulièrement craint ou une personnalité hautement respectée.

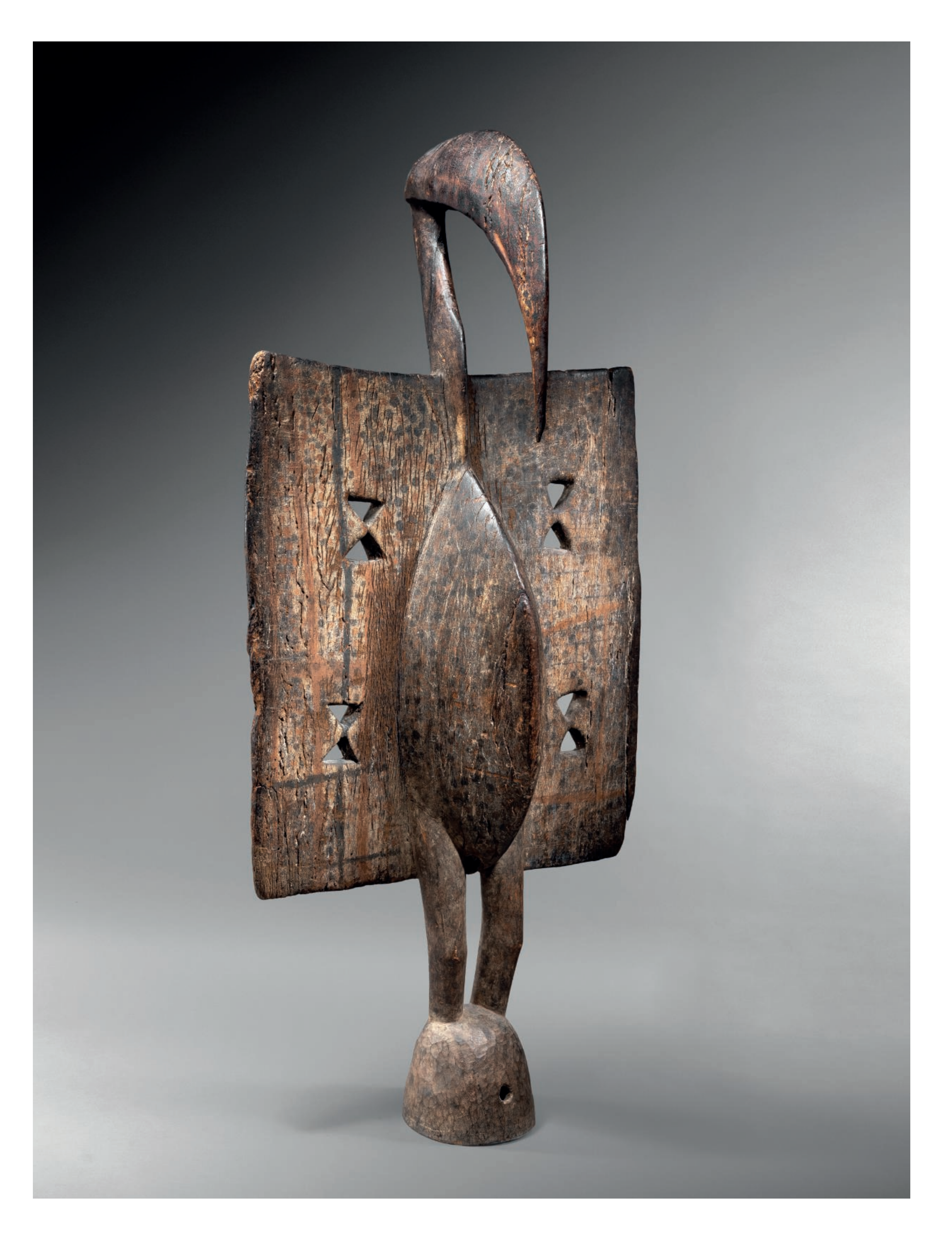
The face reminds that of a mask and obeys the central models of style for the genre, from the closed lips to the carefully braided hairstyle. Scarifications and other keloids soberly enhance the corners of the lips, temples, and eyebrow arches. However, their intricate web extending from the torso to the upper and lower members is unusually rich compared to the rest of the extensive Baule statue corpus. A male statue sold by Joseph Brummer[4] to Osthaus on 7 September 1912 in Hagen, Germany, also exudes great power and shows a similar abundance of body ornamentation. Another female statue purchased by Henri Labouret in 1911 - the "most carefully" executed of the collection according to him[5], reveals a torso covered with criss-crossing keloids. These examples and a few others go to show that the archaism in the great Baule statue tradition is not manifested by the simplicity of shapes, whatever one might say; but rather, to the contrary, by a kind of exuberance: the care taken to chisel every detail, and a profusion of ornamentations.

A rich tapestry of scarifications in chevron and arabesque designs adorn the back from the neck to the sides, without detracting from the power of the muscular shoulders and the firmness of the small of the back. The impeccable, refined hair style ends elegantly in a kind of torero "coleta".
The beauty and elegance of this eminent ambassador of Baule art leads us to believe that its creator and the person requesting its creation wished to honour a particularly fearsome spirit or a highly respected person.

[1]Roger Bédiat, résident de Côte d'Ivoire depuis le début des années 1920, partagea sa vie entre le métier de planteur, de forestier et acquéreur d'objets d'art de la sous-région. Son discernement l'amena à devenir très tôt le fournisseur des grands marchands parisiens
[2]Il s'agit de deux statues, l'une féminine, l'autre masculine, acquises à la fin des années 1950 par les Kamer ; elles réalisèrent des prix records pour des oeuvres baoulé, l'une lors de la vente de la collection Robert Rubin, l'autre lors de la vente Myron Kunin. Outre la puissance de la sculpture, ces deux statues partagent avec celle de Michel Périnet la très rare particularité de porter des chéloïdes sur les bras
[3]Einstein, C., *Negerplastik*, Leipzig, 1915, pp. 54-55
[4]Cette statue est désormais au Museum Folkwang à Essen. La vente à Karl-Ernst Osthaus figure dans le livre de comptes de Joseph Brummer déposé aux Cloisters Library and Archives du Metropolitan Museum of art, New York
[5]Labouret, H., « Notes contributives à l'étude du peuple baoulé » *in Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, vol. 5, Paris, 1914, n° 5 et 6, pp. 187-194

[1]Roger Bédiat, who became a resident of Ivory Coast in the beginning of the 1920s, shared his time between his plantations, forestry, and purchasing art objects from the sub-region. His discerning eye quickly made him a supplier to the great Parisian dealers
[2]The story revolves around two statues - one female, one male - purchased by the Kamers in the late 1950s. The pieces reached record prices for Baule works: one at the Robert Rubin collection auction and the other at the Myron Kunin auction. Besides the power which emanated from the figures, both statues share a very specific trait with the one from the Michel Périnet collection: bearing keloid scars on the arms
[3]Einstein, C., *Negerplastik*, Leipzig, 1915, pp. 54-55
[4]That statue is now held at the Museum Folkwang in Essen. The sale to Karl-Ernst Osthaus is listed in the accounts book of Joseph Brummer, kept at Cloisters Library and Archives of the Metropolitan Museum of Art in New York City
[5]Labouret, H., "Notes contributives à l'étude du peuple baoulé" *in Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, vol. 5, Paris, 1914, no. 5 and 6, pp. 187-194





8 OISEAU SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE

SENUFO BIRD, IVORY COAST

Haut. 166 cm (65⅜ in.)

€200,000-300,000

US$250,000-360,000

PROVENANCE

Henri Kamer (1927-1992), Paris/New York

Alain de Monbrison, Paris, acquis en 1984

Musée Barbier-Mueller, Genève, inv. n° 1006-68

Lance et Roberta Entwistle, Londres/Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 2008

EXPOSITION

Barcelone, Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí, *Ocells i Felins : arts comparades. Oiseaux et Félins : arts comparés*, 25 avril 2005 - 29 janvier 2006

Genève, Musée Barbier-Mueller, *Ocells i Felins : arts comparades. Oiseaux et Félins : arts comparés*, 20 mai 2006 - 30 septembre 2006

Luxembourg, Banque Générale du Luxembourg, *Ocells i Felins : arts comparades. Oiseaux et Félins : arts comparés*, 18 octobre 2006 - 8 décembre 2006

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 49, Arnouville, printemps 1984, p. 53 (publicité Alain de Monbrison)

Bacquart, J.-B., *The Tribal Arts of Africa*, Londres, 1998, p. 73, n° 7

Tribal Art Magazine, n° 39, automne-hiver 2005, p. 22

CECI N'EST PAS UN CALAO

par Bertrand Goy

L'animal illustré ici est sans doute la plus énigmatique figure du panthéon sénoufo. Il est connu sous le nom de *porpianong*, mère de l'enfant du *Poro*, nom de la société initiatique réglant dès leur plus jeune âge tous les événements ponctuant l'existence des hommes. Le père Convers, missionnaire présent à Korhogo dans l'immédiat après-guerre, comparait cet être fabuleux à l'assemblage constitué d'un coq, d'une cigogne et d'une grue[1] imaginé par Rabelais.

THIS IS NOT A HORNBILL

by Bertrand Goy

datation antérieure à 1880.

The animal illustrated here is probably the most enigmatic figure of the Senufo pantheon. It goes by the name of *porpianong*, which mothered the child *Poro*, the initiative society which regulates the events that mark the people's lives from their earliest age. Father Convers, a missionary who was present in Korhogo in the immediate post-war period, compared this fantastic creature to Rabelais'

Le casque courbe, le long bec et les ailes largement déployées du volatile ont toutefois conduit les premiers observateurs européens à l'assimiler à un calao, en l'occurrence le Bucorve d'Abyssinie. Cet oiseau fait en effet partie, avec le crocodile, le serpent et la tortue, des animaux primordiaux de la mythologie commune à un ensemble régional situé aux frontières du Mali, de la Côte d'Ivoire et du Burkina Faso. Pour les uns, nourriture première de l'homme, pour les autres - comme Bohumil Holas évoquant un « oiseau fécondateur »[2]- symbole de la fertilité que certaines populations attribuent à cette protubérance crânienne, à l'exemple du canard à bosse des malgaches. À ce titre, le sétien (*séjen*), autre appellation locale - plus générique - du calao, orne portes de grenier, fresques murales et apparaît au sommet des masques ; il est toujours doté d'un ventre très proéminent, hommage à « la femme prégnante » effleuré par le bec arqué, tendu et démesuré, marque de virilité triomphante.

En l'absence de relations anciennes et plus récemment devant les opinions contradictoires d'analystes plus récentes, seuls quelques éléments peuvent apporter une indication quant à son rôle. La base souvent évidée en forme de calotte, la présence de trous et parfois de restes de tissu à sa périphérie, pourraient indiquer qu'ils étaient portés au sommet du crâne par un danseur à l'occasion de spectaculaires parades. Les ouvertures en forme de carrés ou de triangles au milieu des ailes corroborent cette hypothèse puisque, selon l'anthropologue Till Förster, elles serviraient à des partenaires du performeur utilisant « de solides poteaux en bois […] pour faciliter le levage de la sculpture. »[3] La patine qui enrichit la périphérie de notre sculpture prêche pour de fréquentes manipulations ; elles ont marqué ce bois dur aussi profondément que les poteaux *déblé* aux emplacements où ils sont empoignés lorsqu'ils percutent le sol au rythme des tambours lors de funérailles. Le bec, quant à lui, dont l'arête est agrémentée d'une épaisse glaçure, devait constituer un talisman efficace attirant de fréquentes caresses, comme ce fut le cas d'une autre bosse célèbre sous d'autres cieux.

Les plus grands de ces *porpianong*, dont la base en forme de socle atteste d'une existence plus sédentaire, remplissaient sans doute une fonction de gardien protecteur. Ces œuvres ont rejoint les vitrines des musées suisses et américains, dont une des trouvailles acquise en 1956 par le Museum Rietberg de Zurich affiche une

[1]Père Convers, M., « Une suite…à l'aventure de Massa en pays Sénoufo » *in Tribal Arts*, n° 13, Paris, 1997, p. 61
[2]Holas, B., *Sculptures ivoiriennes*, Paris, 1973, p. 216
[3]Förster, T., *Die Kunst der Senufo*, Zurich, 1988, p. 74

imaginary combination of a rooster, a stork and a crane[1].

The curved casque, long beak and outspread wings of the bird, however, led the first European observers to compare it to a hornbill, and more specifically the Abyssinian ground hornbill. With the crocodile, snake and turtle, this bird was among the primordial mythological animals common to a whole region bordering Mali, Ivory Coast, and Burkina Faso. Some of the legends have it that it was man's first food, while others - like Bohumil Holas' mention of a "fertilising bird"[2] - consider it a symbol of fecundity that certain peoples attribute to the protuberance on the head, similar to that of the Malagasy knob-billed duck. As such, the "sétien" (*séjen*) - another, more general local term for the hornbill - adorns granary doors, mural frescoes, and the tops of masks. This symbol always includes a very prominent abdomen, in tribute to the "pregnant woman", grazed by the slender, arched, oversized beak, a mark of triumphant virility.

In the absence of ancient relations, and considering the contradictory opinions of more recent analysts, only a few elements can provide clues to its role. The base - in some cases hollowed out into a cap shape -, the presence of holes, and sometimes even fabric remaining around its edge could indicate that they were worn atop the head of dancers for spectacular parades. The square or triangle openings in the middle of the wings corroborate this hypothesis since, according to the anthropologist Till Förster, they were used by the performers' partners who would insert "solid wooden poles […] to make it easier to leverage the sculpture."[3] The patina enriching the edge of this sculpture points to frequent handling which left as deep a mark on this hard wood as the *déblé* pillars on the places they were grasped as they hit the ground to the rhythm of the drums at funerals. As for the beak, of which the ridge is enhanced with a thick glaze, it must have constituted an effective talisman that attracted frequent strokes, as is the case for other famous fetishes in faraway lands.

The largest of these *porpianong*, of which the pedestal-shaped base attests to a more sedentary existence, probably acts as a protective guardian. These works joined the display cases of Swiss and American museums, including one find purchased in 1956 by the Museum Rietberg of Zurich dated earlier than 1880.

[1]Père Convers, M., "Une suite…à l'aventure de Massa en pays Sénoufo" *in Tribal Arts*, no. 13, Paris, 1997, p. 61
[2]Holas, B., *Sculptures ivoiriennes*, Paris, 1973, p. 216
[3]Förster, T., *Die Kunst der Senufo*, Zürich, 1988, p. 74







9 TÊTE FANG, GABON
FANG HEAD, GABON

Haut. 35 cm (13¾ in.)

€2,000,000-3,000,000
US$2,500,000-3,600,000

PROVENANCE

Collection Maurice de Vlaminck (1876-1958), Paris
Collection Morris J. Pinto (1925-2009), Paris/New York
Alain de Monbrison, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1983

EXPOSITION

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Art Nègre*,
15 novembre - 31 décembre 1930

BIBLIOGRAPHIE

Maes, J. et Lavachery, H., *Art Nègre*, Bruxelles, 1930, p. 105, pl. 38
Rubin, W., *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 231
Rubin, W., *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, 1987, vol. I, p. 231

« GRANDEUR ET IMMOBILITÉ »
UN *BYERI* CHEZ LES FAUVES

par Bernard Dulon

Peu de gens se souviennent de Germaine van Parys qui devint pourtant en 1913 la première femme photographe de presse de Belgique. Malgré son travail brillant et inscrit dans la durée, sa réputation ne franchit que rarement les frontières de son pays. Cependant les amateurs des arts africains lui reconnaissent le mérite d'un cliché historique qu'elle réalisa en novembre 1930 dans le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Malgré la modestie de la mise en situation, elle conçut une image bouleversante, digne de Walker Evans. Ce jour-là, sous l'égide d'Henri Lavachery, étaient exposées en cimaises trois icônes de l'art Fang du Gabon. A ces œuvres immortelles étaient associés les noms prestigieux de Paul Guillaume, André Derain, Jacob Epstein et Maurice de Vlaminck. Nous étions loin déjà de la vague qui porta les peintres fauves à se penser autrement mais, en cette occasion, Bruxelles découvrait à son tour que l'art était peut-être né en Afrique et, qu'en tous cas, il y avait pris racine.

"GRANDEUR AND IMMOBILITY"
A *BYERI* AMONG THE FAUVES

by Bernard Dulon

Few people remember the name of Germaine van Parys, but she became the first female photo journalist of Belgium in 1913. Despite her brilliant long-term work, her reputation is little-known outside her native country. However, African art aficionados recognise the value of the historical photo that she shot in November 1930 at the Palais des Beaux-Arts of Brussels. Despite the modest backdrop, she managed to capture a deeply moving image, on a level with those by Walker Evans. That day, three iconic artworks from Gabonese Fang art were being exhibited under the aegis of Henri Lavachery. These immortal works were associated with prestigious names such as Paul Guillaume, André Derain, Jacob Epstein and Maurice de Vlaminck. While this was already well after the movement that brought Fauvist painters to see things differently, Brussels was just discovering that art could also come from Africa, and that in any case, that was where it originated.







> Germaine Van Parys, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, 1930 © akg-images / GermaineImage / Germaine Van Parys. DR

Presque cent ans plus tard, deux d'entre elles se pavanent dans la salle consacrée aux arts d'Afrique du Metropolitan Museum. La troisième et peut-être la plus sensible, provient de la collection du peintre Maurice de Vlaminck et figure sur la gauche du document. Conservée avec respect par des connaisseurs au fait de son importance, elle effectue aujourd'hui sa réapparition. Il convient de célébrer l'évènement à sa mesure car, pour reprendre le mot de Guitry, convenons que Michel Périnet, son dernier propriétaire, était plutôt un collectionneur placard[2] qui veillait sur ses trésors et les exposait fort peu.

Foin des controverses quant à une quelconque primauté de découverte, il est aujourd'hui reconnu que l'intérêt des peintres fauves pour les arts africains s'est affirmé dans le courant de l'année 1906. Vlaminck, Derain, Braque et Matisse furent les ferments de ce véritable engouement. C'est probablement cette même année qu'Ambroise Vollard fit réaliser par le fondeur François Rudier un tirage en bronze d'un masque Fang appartenant à Derain acquis de son ami Vlaminck. Au moment où le masque fut visible chez Vollard, l'art Fang s'offrait enfin aux regards des amateurs d'art du monde entier. Cependant, contemplation et tentatives d'assimilation des sculptures africaines menèrent peut-être les fauves dans une impasse artistique. Simple coïncidence sans doute, mais à partir de 1908, Vlaminck et Derain retournèrent à Cézanne, Braque vira cubiste et Matisse devint Matisse.

Nearly a century later, two of these figures were proudly displayed in the African art gallery of the Metropolitan Museum. The third, and perhaps most delicate, is from the collection of the painter Maurice de Vlaminck; it appears on the left of the document. Kept respectfully among the collections by connoisseurs because of its importance, it is resurfacing today. This should be celebrated as a significant event since, to cite Guitry, we should consider that its most recent owner, Michel Périnet, was a closet collector[2] who jealously guarded his treasures and exhibited them very little.

But controversies over the claims of who was first to discover them aside, it is today recognised that the interest of Fauvist painters for African art was confirmed during the course of the year 1906. Vlaminck, Derain, Braque and Matisse instigated what became a true craze. It was probably in that same year that Ambroise Vollard commissioned the iron-master François Rudier to craft a bronze copy of a Fang mask that Derain had purchased from his friend Vlaminck. From the moment that the mask was put on display at Vollard's gallery, Fang art finally came into the view of art aficionados the world over. Ironically, all the contemplation and attempts at assimilation of African sculptures might have driven the Fauvists into an artistic dead end. It might have been a coincidence, but from 1908, Vlaminck and Derain turned again to Cézanne, Braque veered into Cubism, and Matisse became Matisse.

La tête Fang Vlaminck-Périnet est sculptée dans un magnifique bois dur à grain fin, proche de l'ébène (essence de bois mentionnée dès 1915 par Fernand Grébert « le *Byeri* est dans la boite, le buste est un ornement en ébène. »). Sous son grand front ovoïde, se dessine en creux le beau visage allongé en forme de cœur, au contour lisible dans le tracé des arcades sourcilières, prolongé aux commissures des lèvres. La fusion de ce dessin et d'une courbe épousant le rebord supérieur de chaque paupière pour venir mourir dans le contour du nez est la marque d'un maître sculpteur qui réalisa également une des œuvres majeures de la collection Helena Rubinstein, presqu'une signature. Ses yeux mi-clos en amande offrent un regard serein. Sur ses lèvres entrouvertes se distinguent encore des traces de prélèvements médicinaux. Une coiffure trilobée orne l'arrière de son crâne dont la région occipitale porte les marques d'un autodafé cérémoniel ou guerrier. Sa patine noire, douce et profonde, lui confère comme une peau vivante et chaude.

[…] Les figures de reliquaire céphalomorphes sont d'une insigne rareté. Elles n'ont été produites que par les Fang-Betsi de la vallée de l'Ogooué qui ont également façonné des statuettes anatomiquement complètes. Au sein de l'ensemble des œuvres Fang parvenues jusqu'à nous, la tête Vlaminck-Périnet s'impose comme l'œuvre magistrale d'un sculpteur au sommet de son art. Juchée au sommet d'un long cou cylindrique, elle émerge de l'univers tourmenté des ancêtres, calme et tranquille telle une imperturbable reine donnant *l'impression de la grandeur et de l'immobilité*, écrivait Vlaminck[3] peut-être en la rêvant.

[1] *Byeri* est un terme de langue Fang pouvant se traduire par ancêtre. Pour plus de commodités, il est utilisé couramment pour désigner les statuettes Fang qui, d'après les travaux de Louis Perrois, prennent en réalité le nom de *eyema byeri* (image de l'ancêtre) lorsqu'il s'agit d'une statuette en pied et de *angokh nlo byeri* (tête seule de l'ancêtre) lorsqu'il s'agit d'une simple tête

[2] Cité par Maurice Rheims dans *Les Collectionneurs* (1981), Sacha Guitry distinguait avec humour ceux d'entre eux qui partagent aisément la vue de leur collection, les vitrines, de ceux qui ne montrent rien, les placards

[3] « […] L'art africain parvient à donner l'impression de la grandeur et de l'immobilité… », *Action*, 1920, n° 3

The Vlaminck-Périnet Fang head is sculpted in a magnificent, finely-grained wood closely related to ebony (a type of wood mentioned by Fernand Grébert in 1915 with the passage "the *Byeri* is in the box, while the bust is an ebony ornament.") Beneath its large ovoid forehead appears a long, beautiful, heart-shaped face. Its outline can be traced from the brow ridge to the corners of its lips. The fusion of this design with a curve along the upper edge of each eyelid, which reaches to the nose outline, is the signature mark of a master sculptor who also crafted one of the major pieces of the Helena Rubinstein collection. Its half-closed almond-shaped eyes gaze out serenely. On the lips, traces of medicinal residue are still visible. A trefoil headdress adorns the back of the skull, of which the occipital area bears the marks of a ceremonial or warrior ritual. Its soft, deep black patina lends it the appearance of warm, living skin.

[…] Cephalomorphic reliquary figures are remarkably rare. They were exclusively sculpted by the Fang-Betsi of the Ogooué Valley, who also carved anatomically complete statuettes. Among all the Fang works that have been recovered, the Vlaminck-Périnet head stands out as the majestic work of a sculptor at the pinnacle of his art. Perched at the top of a long, cylindrical neck, the image emerges, calm and tranquil, from the tormented world of the ancestors, like an impassive queen who creates an *impression of grandeur and immobility*, wrote Vlaminck[3] perhaps dreaming of her.

[1] *Byeri* is a term from the Fang language that may be translated as "ancestor". For convenience, the term is generally used to refer to Fang statuettes which, according to the research of Louis Perrois, more specifically take on the name *eyema byeri* (image of the ancestor) in the case of a full-body figure and *angokh nlo byeri* (head of the ancestor) in the case of a reliquary head

[2] Quoted by Maurice Rheims in *Les Collectionneurs* (1981), Sacha Guitry playfully distinguished those who easily share a glimpse of their collection - windows - from those who do not exhibit them, closets

[3] "[…] African art manages to express grandeur and immobility...", *Action*, 1920, no. 3



10 PLASTRON ET COURONNE SHUAR-JIVARO, RÉGION DE MACAS, AMAZONIE

SHUAR-JIVARO BREASTPLATE AND CROWN, MACAS REGION, ECUADORIAN AMAZON

Haut. 123 cm (48½ in.) ~

€10,000-15,000
US$13,000-18,000

PROVENANCE
Collection Roland Tual (1902-1956), Paris
Jacques Blazy, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 2003

Plastron shuar fait d'os de *guacharo* des cavernes (*Steatornis caripensis*), un genre d'engoulevent tropical, attachés avec des fils de coton et des fibres de chambira (*Astrocaryum chambira*), décoré d'élytres de scarabée (*Euchroma gigantea*). Une couronne *tawasap* de guerrier, faite de plumes de cou de toucan, est suspendue au plastron ; avec une étiquette : « Cuirasse d'un chef de Sausrages *Jibaro* composée de parties supérieures des ailes des hiboux ; ornée de dents de singe, d'ailes d'insectes et de plumes prises au-dessus et au-dessous de la queue des oiseaux *Diostede*. Turban d'un Grand-Chef d'Indiens *Jibaro* de *Maca*, composé de plumes de la queue des oiseaux nommés *Diostede*. »

Provenant des environs de Macas, province de Morona-Santiago, Équateur.

The breastplate composed of rows of *guacharo* bone, the tropical oilbird, attached with cotton and *chambira* palm fiber, the lower portion decorated with *Metallic Ceiba Borer* wings together with a male *Tawasap* warrior's crown composed of bright toucan feathers; a label attached: "Body armor of a Chief of the *Jibaro* Sausrages composed of the upper portion of owls' wings, adorned with monkeys' teeth, insect wings and feathers taken above and below the tails of *Diostede* birds. Turban of a Grand Chief of *Jibaro* Indians of *Maca*, composed of tail feathers of birds named *Diostede*."

From the environs of Macas, in the province of Morona-Santiago, Ecuador.





11 STATUE TSOGHO, GABON

TSOGHO FIGURE, GABON

Haut. 40 cm (15¾ in.)

€100,000-150,000

US$130,000-180,000

PROVENANCE

Philippe Ratton et Daniel Hourdé, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1998

BIBLIOGRAPHIE

Dulon, B. et Goy, B., *Tsogho. Les icônes du Bwiti*, Paris, 2016, pp. 75-77, n° 52-54

UNE ICÔNE DU *BWITI*

par Bertrand Goy

« Par *Bouiti*, on entend :
1. La société secrète du *Bouiti*
2. La danse se rapportant au culte du *Bouiti*
3. La statue-fétiche du *Bouiti* »

Abbé Raponda Walker

La statuette du *Bwiti* que nous décrivons dans ces lignes s'impose comme un des exemplaires les plus remarquables du grand style artistique tsogho du Gabon. Intimement lié au culte des ancêtres, cet objet connu sous le nom de *mbumba* était uniquement exhibé lors de quelques cérémonies au protocole très codifié. En l'occurrence, l'apparence juvénile de notre « icône du *bwiti* » la range dans la catégorie des objets rituels utilisés lors de l'initiation pour redonner courage au novice *mbanzi*, ébranlé par la rudesse de certaines phases de son épreuve. Bien que, dans la culture matérielle africaine traditionnelle, fonction et représentation soient indissociables, il est rare que cette symbiose apparaisse aussi explicite et harmonieuse que dans la sculpture tsogho, celle-ci, en particulier. Les yeux exorbités mangeant le visage enfantin du jeune initié, sous emprise du puissant hallucinogène qu'est l'*iboga*, racontent son voyage onirique, jalonné par les visions de créatures fantasmagoriques et inquiétantes, ni tout à fait hommes, ni tout à fait bêtes, vers un au-delà où les ancêtres lui révèleront « le commencement et la fin ». La bouche légèrement entrouverte et les sourcils dressés vers le ciel contribuent à accentuer l'impression de stupeur se dégageant de ce doux visage en forme de cœur. Adepte de cette manière d'expressionnisme qui séduisit les artistes occidentaux du début du XXe siècle, le sculpteur a doté son personnage d'oreilles aux larges pavillons évoquant l'attention sans faille portée à la lancinante mélopée des percussions *mosomba* et de la harpe à huit cordes *ngombi* accompagnant le parcours initiatique. Le cuivre, symbole de richesse, met en valeur des points névralgiques : le métal barre ainsi le front, rappelant la marque de kaolin chez les initiés, et confère aux yeux leur expression sidérée.

La base de ce *mbumba*, très érodée, indique que ce dernier reposait sur un panier abritant des reliques. Cette forme d'hommage aux ancêtres est omniprésente au Gabon, chez les Fang ou autres Kota, mais la représentation du « buste avec bras » reste une spécificité tsogho. Les mains serrées sur une sorte de fiole est un motif extrêmement rare parmi l'étroit corpus de la statuaire tsogho, et, à notre connaissance, seul un autre *mbumba*, conservé au Museum d'Histoire Naturelle de la Rochelle, affiche cette particularité.

A *BWITI* ICON

by Bertrand Goy

"*Bouiti* can refer to:
1. The secret society of the *Bouiti*
2. The dance relating to the *Bouiti* religion
3. The *Bouiti* fetish statue"

Abbot Raponda Walker

The *Bwiti* figure that we describe here stands out as one of the most remarkable examples of the great Tsogho artistic style of Gabon. Intimately linked to ancestor worship, this object, known under the name *mbumba*, was only exhibited at a few ceremonies with a very codified protocol. The juvenile appearance of this "*Bwiti* icon" places it in the category of the ritual objects used in initiation. It is intended to encourage the novice *mbanzi* who might be rattled by the harshness of certain phases of his ordeal. Although function and symbol are indissociable in the traditional African material culture, it is rare for this symbiosis to be as explicit and harmonious as in Tsogho sculpture, and this one in particular. The bulging eyes dominate the childish face of the young initiate under the influence of the powerful hallucinogen *iboga*. They tell of his dreamlike voyage, filled with visions of magical and disturbing creatures - neither truly men nor fully animals -, on his way to the other side, where the ancestors will reveal to him "the beginning and the end". The half-open mouth and raised eyebrows accentuate the impression of astonishment that radiates from this soft heart-shaped face. The sculptor exemplifies that form of expressionism that so seduced Occidental artists in the early 20thcentury. His character has ears with wide helices, evoking an unfailing attention to the haunting lament of the mosombapercussions and ngombieight-stringed harp that accompany the initiatory journey. Copper, a symbol of wealth, flatters the key features: the metal outlines the forehead much in the same way that kaolin marks the foreheads of initiates, bringing the eyes their stunned expression.

The very eroded base of this *mbumba* shows that it stood on a basket containing relics. This form of ancestor worship is omnipresent in Gabon, among the Fang and Kota among others; but the representation of a "bust with arms" remains distinctive to the Tsogho. Such a design with hands grasping a sort of jug is extremely rare among the limited corpus of Tsogho statues, and to our knowledge, only one other *mbumba* has this feature. It is kept at the Museum d'Histoire Naturelle de la Rochelle.





12 MASQUE-HEAUME KOTA, GABON

KOTA HELMET MASK, GABON

Haut. 41.5 cm (16⅓ in.)

€300,000-400,000

US$370,000-480,000

Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)

PROVENANCE

Paul Guillaume (1891-1934), Paris

Collection Jacques Doucet (1868-1948), Paris

Audap-Godeau-Solanet, Paris, *Ancienne Collection Jacques Doucet*, 8 novembre 1972, lot 10

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

BIBLIOGRAPHIE

Clouzot, H. et Level, A., *Sculptures africaines et océaniennes*, Paris, 1920, p. 21, pl. XXI

UN *EMBOLI* CHEZ UN MEDICIS
LE MASQUE KOTA DE LA COLLECTION JACQUES DOUCET

par Bernard Dulon

[…] Alors qu'il n'était pas encore collectionneur des arts de l'Afrique, Michel Périnet tomba à l'arrêt devant un masque bien étrange, dont il savait seulement qu'il avait appartenu à la collection du couturier Doucet. Synonyme de grand goût, ce nom à lui seul faisait montre à ses yeux d'une séduction toute particulière. L'œuvre alliait une sensibilité à fleur de peau à une stylisation et une rigueur géométrique presqu'*art déco*, de plus, elle était soclée à la perfection[1]. Pour parler bref, l'ensemble lui plut, ce fut le ferment de l'aventure et de cette exceptionnelle collection aujourd'hui mise sur le marché.

Le masque, désormais baptisé Périnet, possède la structure d'un casque. Il affiche un visage rond et plein, presque lunaire, à la surface légèrement vallonnée pour signifier les volumes du front et du massif maxillaire. Il est coiffé d'une importante crête sagittale à l'élégante épure dont la pointe vient mourir à la racine du nez d'où jaillissent d'immenses sourcils en palmes. *Si ses yeux sont immenses alors c'est qu'il voit tout !*[2] Sa bouche semble fermée en une simple fente. *Mais qui récite alors ces étranges litanies et qui profère ces sons inquiétants ?*[3]
Quand sa crête évoque le crâne du gorille mâle, sa polychromie renseigne sur la dualité de son concept. La couleur blanche appliquée à son côté droit indique son appartenance au monde de l'au-delà et des ancêtres tandis que le rouge de sa moitié gauche est la couleur de la naissance, de l'initiation et de la vie.

AN *EMBOLI* MASK IN A MEDICIS RESIDENCE
THE KOTA MASK OF THE JACQUES DOUCET COLLECTION

by Bernard Dulon

[…] At a time when he was not yet a collector of African art, Michel Périnet was in awe at the sight of a very strange mask. All he knew about it was that it had belonged to the collection of the fashion designer Doucet. The name alone, synonymous with good taste, was enough to convince him of its worth. The work combined an exquisite sensibility with a stylisation and geometric rigour reminescent of *Art Deco*. Moreover, it was perfectly mounted[1]. In a word, the piece pleased him as a whole, and it spurred the adventure that led to the exceptional collection which is being brought to auction today.

The Périnet mask has a helmet-shaped structure. It has a round, full, almost moon-shaped face and a surface that undulates slightly to express the shapes of the forehead and maxilla. It is topped with a sizeable, elegantly streamlined sagittal crest with a tip stretching to the root of the nose, from which spring immense palm-shaped eyebrows. *His eyes are huge because he sees all!*[2] The mouth appears closed, a simple slit. *But who recites these strange litanies; who emits these disturbing noises?*[3]
While the crest evokes the male gorilla skull, the polychrome decoration informs us of the duality of its concept. The white colour applied to its right side indicates its belonging to the world of the hereafter and the ancestors, while the red of its right side symbolises birth, initiation and life.



> Jacques Doucet. Cabinet d'Orient du Studio de l'hôtel rue Saint-James. Photographie publiée dans *L'Illustration*, n° 4548, 3 mai 1930. DR



> Drouot, Paris, *Ancienne collection Jacques Doucet*, 8 novembre 1972, couverture du catalogue de vente

De plaisantes rangées de scarifications en pointillés ornent l'ensemble de sa surface, même si parfois invisibles sous le kaolin.

Chez les Kota, les masques *emboli* n'étaient pas présentés sur des socles de Kichizô Inagaki mais secrètement gardés dans des abris sylvestres à distance des villages. Evoquant un très puissant esprit de la forêt, le gorille, ils intervenaient lors des cérémonies *satsi* d'initiation des jeunes hommes, plus particulièrement au moment des rites de circoncision. On raconte également qu'en certaines occasions ils étaient chargés de lutter contre la sorcellerie.

[…] Esthétiquement exceptionnel, le masque Kota de Périnet l'est donc aussi par son histoire puisqu'il fut photographié à la fin des années 1920 dans l'intérieur de Jacques Doucet à Neuilly, là-même où était exposé *les Demoiselles d'Avignon* dont il fut le premier propriétaire. Acquis auprès de Paul Guillaume qui fut le marchand de tous les grands noms du premier tiers du XXe siècle[4], il est une icône des arts de l'Afrique centrale.

« Le masque Kota de la collection Périnet est d'une ancienneté indéniable. Il a dû danser au XIXe siècle à l'occasion des célébrations communautaires telles que les initiations des jeunes gens mais aussi lors des funérailles et des levers de deuil, afin d'évoquer par ses formes et volumes inspirés de la faune de la grande forêt et ses motifs décoratifs peints et gravés, l'essentiel des mythes immémoriaux des groupes humains du Gabon oriental. » Louis Perrois

[1]On connaît de Jacques Doucet l'attention qu'il portait à l'encadrement de ses tableaux qu'il confiait aux meilleurs créateurs d'alors comme Marcel Coard, Rose Adler et Pierre Legrain. Ici le socle est une des premières réalisations de Kichizô Inagaki

[2]Craintes et inquiétude du non-initié au début des danses rituelles

[3]Idem

[4]Picasso, Matisse, de Chirico, Modigliani, Soutine, van Dongen et tant d'autres furent les hôtes de sa galerie de la rue La Boétie à Paris

Pleasant stippled scarification rows adorn the entire surface, although they disappear here and there under the kaolin.

In Kota culture, *emboli* masks were not displayed on pedestals by Kichizô Inagaki; they were secretly stored in woodland shelters far from the villages. Since such masks evoke a very powerful forest spirit, that of the gorilla, they were used in *satsi* ceremonies for the initiation of young men, and particularly for circumcision rites. It is also said that on some occasions they were used to combat witchcraft.

[…] The Kota mask of the Périnet collection is exceptional, in aesthetic but also historical terms. It was photographed in the late 1920s in the home of Jacques Doucet in Neuilly, where *Les Demoiselles d'Avignon* also hung, since he was its first owner. Purchased from Paul Guillaume, the dealer of all the great artist names of the first third of the 20th century[4], this is an icon of Central African art.

"The Kota mask from the Périnet collection is undeniably ancient. It must have danced in the 19th century for community celebrations, such as young men's initiation rites, but also for funerals and end-of-mourning rituals. Through its shapes and volumes inspired by the animals of the great forest and its decorative painted and engraved designs, it evokes the better part of the age-old myths passed down by the human groups of eastern Gabon." Louis Perrois

[1]Jacques Doucet is known for the care that he brought to framing his paintings, which he entrusted to the best interior designers of his time such as Marcel Coard, Rose Adler and Pierre Legrain. This pedestal is one of the first works of Kichizô Inagaki

[2]Fear and anxiety of the non-initiated at the beginning of the ritual dances

[3]Idem

[4]Picasso, Matisse, de Chirico, Modigliani, Soutine, van Dongen and so many others had their work displayed in his gallery on rue La Boétie in Paris





13 ORNEMENT DE PROUE DE PIROGUE, ÎLES MARQUISES

CANOE PROW ORNAMENT, MARQUESAS ISLANDS

Long. 46 cm (18⅛ in.)

€300,000-400,000

US$370,000-480,000

PROVENANCE

Probablement collection George Lane Fox "The Gambler" (1793-1848), Bramham Park, Royaume-Uni

Collection George Lane Fox "The Squire" (1816-1896), Bramham Park, Royaume-Uni

Collection Leeds Philosophical and Literary Society, Leeds, Royaume-Uni, don de ce dernier en 1858

Collection James T. Hooper (1897-1971), Arundel, Royaume-Uni, inv. n° 395

Christie's, Londres, *Oceanic Art from the James Hooper Collection*, 17 juin 1980, plat recto et lot 160

Collection Carlo Monzino (1931-1996), Lugano/Milan

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 2000

EXPOSITION

Washington, National Gallery of Art, *The Art of the Pacific Islands*, 1er juillet - 14 octobre 1979

BIBLIOGRAPHIE

Poignant, R., *Oceanic Mythology: The Myths of Polynesia, Micronesia, Melanesia, Australia*, Londres, 1967, p. 28

Phelps, S., *Art and artefacts of the Pacific, Africa and the Americas: the James Hooper collection*, Londres, 1976, p. 98, pl.47

Gathercole, P.W. *et al.*, *The Art of the Pacific Islands*, Washington, 1979, frontispice et p. 132, n° 2.17

Mack, C.W., *Polynesian art at auction 1965-1980*, Northboro, 1982, vol. I, p. 171, pl. 71, n° 1

L'HOMME AU CORPS CISELÉ

par Philippe Peltier

Indiscutablement cet objet compte parmi les plus grandes réussites si ce n'est de l'art polynésien, tout au moins de l'art marquisien. Il n'est qu'à la comparer aux quelques rares autres exemplaires de « figures de proue » conservées dans les collections que ce soit celles de Colmar, de Cannes ou de Genève pour le constater. Ici, le personnage campé droit - bien que son dos présente une courbe élégante -, s'impose par la puissance, la souplesse et l'enchaînement de ses formes. Le corps est entièrement recouvert de motifs gravés - ceux du dos et du torse font penser à un dessin de ligature - dont les douces usures des traits trahissent l'ancienneté de l'objet. Cette tête est couronnée de deux petits chignons portés par les guerriers marquisiens tels qu'ils sont représentés sur les gravures illustrant les premiers récits de voyages. Les yeux, les ailes épatées du nez, affleurent en léger relief et dessinent un visage élégant alors que les lèvres entrouvertes laissent entrevoir la langue, signe commun de défi en Polynésie. Les bras sont repliés, les mains posées sur le buste bombé. Les jambes fléchies s'appuient dramatiquement sur deux petites têtes dont les visages sont tournés vers l'extérieur.

THE MAN WITH A CHISELED BODY

by Philippe Peltier

This object is indisputably one of the greatest triumphs, if not of Polynesian art as a whole, then at least of Marquesan art. That becomes clear simply by comparing it with the other rare examples of "figureheads" kept in various collections, whether in Colmar, Cannes or Geneva. This upright figure - though with an elegantly curved back - is impressive for the power, suppleness and sequence of its shapes. The body is entirely covered with engraved designs - those on the back and torso bring to mind the shape of ligatures - which are softly worn away, revealing the object's advanced age. The head is crowned with two small chignons like the ones worn by Marquesan warriors as can be seen on the engravings that illustrate early travel accounts. The eyes and flat nostrils show through in slight relief, delineating an elegant face, while the half-open lips reveal a glimpse of the tongue, commonly a symbol of defiance in Polynesia. The arms are folded, hands placed on the upraised bust. The bent legs dramatically rest on two small heads whose faces are turned outwards.

Comme souvent dans les œuvres des Marquises, le sexe est indéfini. On doit cependant y reconnaître la figure d'un *tiki*, ces ancêtres liés à la fertilité et à la virilité.

La ressemblance signalée par Steven Hooper entre l'objet de la collection Périnet et celui conservé au British Museum est si troublante qu'on peut se demander si l'on n'est pas en présence de deux œuvres créées par une même main. Il n'aurait rien d'étonnant à cela. Aux Marquises, les *tuhuka* ou *tuhuna* étaient des artisans spécialisés qui répondaient à la commande de sculptures associées aux constructions importantes comme les bâtiments érigés dans les enclos sacrés, les tombeaux de grands chefs de clans ou les pirogues de guerre. La renommée de certains de ces sculpteurs pouvait dépasser leur île d'origine. Courtisés, ils se déplaçaient d'îles en îles, un *tubuka* pouvant réaliser des objets semblables pour plusieurs commanditaires.

Von den Steinen, aux Marquises dans les années 1880 pour le compte du musée d'ethnographie de Berlin, a interprété ces objets comme étant l'image d'un chef ou d'un pilote assis sur la plateforme d'une pirogue. Cette image résonne parfaitement avec un dessin de Le Breton réalisé lors du voyage de Dumont d'Urville et où l'on voit un homme assis dans une pirogue. La disparition rapide des grandes pirogues de guerre explique le peu de renseignements que nous possédons à leur sujet. Les seules indications un peu précises sont celles données par David Porter qui séjourne sur Nuku Hiva entre octobre 1813 et juin 1814 ou par Maximilien Radiguet qui accompagna Du Petit Thouars entre 1841 et 1844. Tous les deux signalent que, lors des grandes occasions, des figures sont amarrées aux proues des pirogues de guerre. Radiguet parle de marottes « dont le pied est terminé par un médaillon ». Cet usage semble confirmé par les trous percés dans l'assise de la figure, trous qui permettraient la fixation de l'objet sur les plats-bords de la pirogue ou à sa proue. La littérature classique retient le plus souvent cette localisation qui fait de ces objets des figures protectrices.

Les recherches récentes de Tara Hiquily, chargé de collections au musée de Tahiti et des Iles, montrent que leur emplacement sur les pirogues est probablement tout autre. Cette démonstration repose sur l'observation de deux objets. Le premier, conservé à l'Academy of Art de San Francisco, est le montage d'une de ces « proues de pirogue » à la pointe la plus obtuse d'un triangle constitué par des lattes de bois ligaturées. Le second est une maquette acquise avant 1896 et conservée au Linden Museum de Stuttgart. Cette maquette permet de voir une même structure que celle de San Francisco fixée à l'arrière de l'embarcation, proche de la plateforme où était assis le pilote. Ces objets ne seraient donc pas des « proues de pirogues » mais tout à la fois des figures d'ancêtre protecteur placées dans le dos du pilote et des objets fonctionnels, Hiquily suggérant qu'elles pouvaient servir de point d'attache à l'écoute de la voile.

As is often the case in Marquesan art, the sex is undetermined. However, the figure is recognisably a *tiki*: an ancestor relating to fertility and virility.

Steven Hooper pointed out the resemblance between the object from the Périnet collection and the one kept at the British Museum, one so uncanny that one wonders whether the two pieces were not crafted by the same hand. And that is entirely possible. In the Marquesas Islands, *tuhuka* or *tuhuna* were specialised craftsmen who took orders for sculptures associated with important constructions such as buildings within sacred enclosures, the tombs of great clan chiefs, and war canoes. The renown of certain sculptors could reach beyond their island of origin. A sought-after *tubuka* would travel from island to island, and it was possible that the same one could craft similar objects for several people.

Von den Steinen, who travelled to the Marquesas Islands in the 1880s for the Ethnological Museum of Berlin, interpreted such objects as representing a chef or captain seated on the platform of a canoe. This image perfectly resonates with an illustration that Le Breton made during the voyage of Dumont d'Urville showing a man seated in a canoe. The rapid disappearance of great war canoes explains the scarcity of information that we possess on the subject. The only relatively precise facts come from David Porter, who stayed on Nuku Hiva from October 1813 to June 1814, and Maximilien Radiguet, who travelled aboard the Dupetit-Thouars between 1841 and 1844. Both stated that, on special occasions, figures would be fastened to the bows of war canoes. Radiguet mentioned figureheads "with feet ending in a medallion." This custom appears to be confirmed by the holes pierced in the base of the figure, which would have been used to lash the object to the gunwales or bow of the canoe. Classic texts most often consider these objects to be protective figures.

The recent research led by Tara Hiquily, in charge of the collections at the Museum of Tahiti and the Islands, shows that their location on a canoe might have been completely different. This demonstration is based on the observation of two objects. The first, kept at the Academy of Art in San Francisco, is the mounting of one of these "canoe bows" at the most obtuse point of a triangle formed by lashed wooden slats. The second is a model purchased before 1896 and kept at the Linden Museum of Stuttgart. This model reveals the same structure as the one in San Francisco fastened to the back of the boat, near the platform where the captain would sit. Therefore, such a piece could not be a "canoe bow" but a protective ancestor figure placed behind the back of the captain and a functional object; Hiquily suggested that it could be used as an attachment point at the clew of the sail.







14 BOUCLIER DE PRESTIGE, ÎLES SALOMON

PRESTIGE SHIELD, SOLOMON ISLANDS

Haut. 89 cm (35 in.) ~

€500,000-700,000

US$610,000-840,000

PROVENANCE

Collection Morris J. Pinto (1925-2009), Paris/New York, acquis *ca.* 1965

Patricia Ann Withofs (1934-1998), Londres

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1989





L'HOMME DE NACRE

par Philippe Peltier

Au nombre des objets inattendus et fascinants des îles Salomon comptent ces boucliers rehaussés d'une figure stylisée. Objets rendus précieux par l'usage de la nacre, ils sont d'une rareté insigne. Dans son étude, parue en 1983, Deborah Waite en dénombrait une vingtaine. Depuis cet article fondateur, quelques rares exemplaires sont apparus sur le marché. Leur apparition est toujours un événement et l'exceptionnel bouclier de la collection Périnet figure bien évidemment au nombre de ceux-ci.

Tous les exemplaires connus et documentés semblent avoir été acquis pendant une période très courte au XIXe siècle. D'après Deborah Waite, la présence en Europe de quatre boucliers est attestée avant 1850. Ils sont tous de nos jours dans des collections muséales (pour mémoire celles de Brooklyn, du Weltmuseum de Vienne, du Metropolitan de New York et du musée du quai Branly - Jacques Chirac à Paris). Ce nombre restreint s'explique probablement par les passages très sporadiques de bateaux européens doublés de contacts limités et parfois violents entre insulaires et équipages. Une seconde série de boucliers fut acquise entre 1859 et 1890. Nous ne connaissons ni la date ni le lieu d'acquisition de l'exemplaire de la collection Périnet mais sa facture et son histoire l'apparentent bien, *a priori* à ces secondes acquisitions.

Au regard du nombre limité de ces objets, la diversité de leurs lieux d'origine, telle qu'elle est documentée par Waite, est déroutante. Elle couvre les îles les plus importantes du nord de l'archipel : Florida, Santa Isabel, Nouvelle-Géorgie et Guadalcanal. Rien ne permet d'expliquer cette dispersion géographique si ce n'est que ces boucliers devaient compter, comme des parures les plus prestigieuses, au nombre des objets rares et précieux qui faisaient partie des réseaux d'échanges inter-îliens très développés. La seule information ancienne que nous possédons sur leur origine nous est donnée par Boyle Somerville qui, bien avant de devenir amiral, participa comme officier à une expédition d'exploration à bord du *H.S. Penguin* entre 1893-1894. Dans ses notes, publiées à son retour, il précise que la fabrication des boucliers en vannerie servant de support au parement de nacre, était la spécialité de quelques villages - un fait confirmé par les travaux récents d'ethnologues. Somerville ne donne, hélas, aucun nom des villages en question ! De même, alors qu'il mentionne les boucliers à décor de nacre, il ne fournit aucune information sur leur usage. Pendant longtemps on a tenu pour acquis, tant cela paraissait aller de soi, qu'ils étaient utilisés lors des expéditions guerrières.

"THE MAN-OF-PEARL"

par Philippe Peltier

Among the unexpected and fascinating objects of the Solomon Islands are these shields, each adorned with a stylised figure. Made precious through the use of mother-of-pearl, these pieces are of a remarkable rarity. In her 1983 study, Deborah Waite counted just twenty of them. Since that founding article, a few rare examples have come to the market. Their appearance is always an event, and the exceptional shield of the Périnet collection is, obviously, one of those.

All the known and documented examples appear to have been acquired over a very short period in the 19th century. According to Deborah Waite, four such shields were known to be present in Europe before 1850. Today they are all part of museum collections (and namely those of Brooklyn, the Weltmuseum of Vienna, the Metropolitan of New York, and the Quai Branly - Jacques Chirac Museum of Paris). This limited number is probably due to the very sporadic passages of European ships, compounded by the limited and sometimes violent contacts between the islanders and ships' crews. A second series of shields was purchased between 1859 and 1890. We do not know the exact date or location of acquisition of the example from the Périnet collection, but in principle its manufacture and history are associated with this second wave of purchases.

With regard to the limited number of such objects, the diversity of their places of origin - as it is documented by Waite - is disconcerting. It extends to the largest islands in the north of the archipelago: Florida, Santa Isabel, New Georgia and Guadalcanal. Nothing can explain this geographic dispersion, except perhaps that these shields, like jewellery, must have been among the most rare and precious objects which were exchanged through the very developed trade between the islands. The only existing information from that period was provided by Boyle Somerville who, before becoming an admiral, worked as an officer on an exploration expedition aboard the *H.S. Penguin* between 1893 and 1894. In the notes he published upon his return, he states that the manufacture of basketwork shields used as a support for mother-of-pearl adornment was the speciality of just a few villages. This fact has been confirmed by the recent work of ethnologists. Unfortunately, Somerville does not indicate which villages those might be! Furthermore, while he mentions shields decorated with mother-of-pearl, he does not provide information about how they were used. For many years, it was taken for granted that they were used on warrior expeditions, since that appeared as the most obvious hypothesis.

On peut répartir les boucliers connus en deux grands types. Le premier regroupe ceux dont le support d'écorce s'enroule légèrement aux deux extrémités et dont les motifs de nacre se détachent sur un fond noir vernissé. Le second, auquel appartient celui-ci, est constitué de ceux présentant en leur centre une figure humaine appliquée sur un bouclier en vannerie de forme ovale. Dans le cas du bouclier Périnet, le corps de la figure se réduit à une forme géométrique simple : un rectangle coloré de rouge dont les bords verticaux sont soulignés de deux rangées de nacre. En haut et en bas de ce rectangle apparaissent, esquissés, des bras et des jambes. Les traits du visage, réduits à leurs formes les plus simples, sont inscrits dans un ovale parfait. De chaque côté de cet ovale, les oreilles semblent porter des pendentifs. Tout autour de la figure se déploient des motifs complexes qui naissent d'une ligne continue.

Les lignes sont créées par l'insertion méthodique de petits morceaux rectangulaires de nacre dans un mastic. Ce mastic est obtenu par la cuisson de noix de *Parinarium laurinum*. Une fois la consistance souhaitée obtenue, le mastic est étalé sur la vannerie. En séchant il prendra une teinte noire. La fabrication de ces objets est donc le résultat d'un long travail qui nécessite non seulement la collecte de matériaux rares comme les coquilles de nautile ou de fibres pour le travail de vannerie mais aussi un ensemble de savoir-faire comme le tressage, la découpe des coquilles de nautile ou l'application régulière à chaud d'une matière collante sur laquelle seront incluses rapidement les tesselles de nacre à l'origine du dessin.

Ce montage est en lui-même étonnant. Rien ne prouve d'ailleurs que les boucliers qui servaient de support et le parement de nacre aient été réalisés dans les mêmes villages et dans un même temps. On peut penser que seuls les boucliers de grands guerriers ayant participés à des faits d'arme restés célèbres furent embellis *a posteriori* d'un parement de nacre. L'usage d'une matière rare et précieuse, le temps de travail nécessaire à leur fabrication, mais aussi leur fragilité, les métamorphosent en objets de prestige propre à célébrer la renommée d'un homme tout en portant témoignage d'un épisode glorieux de l'histoire d'un clan. A ce titre, ils étaient bien évidemment destinés à être exhibés lors de danses qui, mimant des combats, commémoraient la puissance du village et son aura guerrière. Il faut effectivement imaginer ces objets en mouvement. Or, ce mouvement créait de fugaces mais fulgurants reflets, des éclats lumineux par la réflexion des rayons du soleil sur la nacre. Ces éclats de lumière manifestent aux yeux des Salomonais, comme l'ont montré les travaux récents de Sandra Revolon, la présence surnaturelle des esprits ancestraux. Bien plus, les effets iridescents de la nacre confèrent à celui qui les porte, le pouvoir ancestral de créer et de maintenir la vie - ce qui n'est pas le moindre des paradoxes des effets de la guerre.

The known shields can be grouped into two major categories. The first includes the ones that have their bark base slightly rolled at the two ends and their mother-of-pearl designs set against a varnished black surface. The pieces of the second group, including this one, are oval-shaped basketwork shields which feature a human figure at the centre. In the case of the Périnet shield, the body of the figure is reduced to a simple geometrical shape: a red-coloured rectangle of which the vertical edges are lined with two mother-of-pearl rows. At the top and bottom of the rectangle appear sketches of arms and legs. The facial features are reduced to their simplest forms within a perfect oval. On either side of the oval, ears appear, adorned with pendants. All around the figure are complex designs stemming from an unbroken line.

Each one is created through the methodical insertion of small rectangular mother-of-pearl fragments into mastic. The mastic is obtained by cooking the nuts of the *Parinarium laurinum* tree. Once the desired consistency is reached, the mastic is spread onto the basketry. It dries to a black finish. The manufacture of such objects is therefore the cumulation of long hours of work, requiring not only the gathering of rare materials such as nautilus shells and basketry fibres, but also expertise in weaving, cutting nautilus shells, and the even application of a hot, sticky substance into which the mother-of-pearl fragments are quickly inserted to create a design.

This assembly is surprising in itself. Moreover, nothing proves that the shields which form the base and the mother-of-pearl adornment are crafted within the same village or during the same time frame. One might imagine that only the shields that had already been used in combat could rise to the status of renown deserving of a later mother-of-pearl adornment. The use of a precious rare material, the time required for the manufacture of such pieces, and also their fragility makes them prestigious objects that could pay tribute to a man while standing as a testament to a glorious episode in the history of a clan. As such, they were obviously intended to be exhibited at dances which, in an imitation of combat, commemorated the power of a village and its warrior aura. Indeed, the pieces should be imagined in movement. This would cause evanescent yet dazzling reflections: fleeting light effects created by the glint of sunlight on the mother-of-pearl. These bursts of light would appear to the eyes of the islanders as a demonstration of the supernatural presence of ancestral spirits, as shown by the recent work of Sandra Revolon. Furthermore, the iridescent mother-of-pearl effects would confer to the person bearing them the ancestral power to maintain life, a considerable paradox with regard to the effects of war.



15 STATUE DAYAK, BORNÉO, INDONÉSIE

DAYAK FIGURE, BORNEO, INDONESIA

Haut. 130 cm (51¼ in.)

€50,000-70,000
US$61,000-85,000

PROVENANCE
Collection Alain Schoffel, Paris
Collection privée, Paris, acquis *ca.* 1981
Sotheby's, Paris, 30 novembre 2010, lot 68
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

BIBLIOGRAPHIE
Schoffel, A., *Arts primitifs de l'Asie du Sud-Est (Assam, Sumatra, Bornéo, Philippines)*, Meudon, 1981, pp. 120-121

L'exposition pionnière *The Divine Gifts* organisée par Philip Goldman en 1975 à la Galerie 43 de Londres marqua, d'une certaine manière, la grande découverte de l'art Dayak. Lors de cette installation, on pouvait admirer pour la première fois, non seulement la majesté et l'ancienneté de la statuaire Dayak, mais également un large corpus d'œuvres, en l'occurrence celui des statues désignées sous le terme de *hampatong*.

La fonction des statues *hampatong* peut être à la fois protectrice, ou commémorative, dédiée à la figure d'un ancêtre important, d'un guerrier ou d'un puissant esprit tutélaire. Alors que de nombreuses sources citent l'importance cérémonielle de ces sculptures, leur symbolique s'inscrit dans un vaste registre iconographique, souvent difficile à interpréter.

Les sculptures *hampatong* sont souvent ornées de motifs abstraits, végétaux - ou autres -, et d'éléments évoquant le règne animal ou l'univers surnaturel des esprits. Elles peuvent également, comme pour la statue Périnet, être animées d'une gestuelle particulière comme le détail de la langue tirée, interprété comme un signe ambivalent de férocité guerrière ou de protection. En opposition à l'expression défiante, le personnage féminin est assis, les jambes croisées, dans une posture digne. Le geste protecteur est souligné par la présence d'un personnage délié, abrité tendrement entre les jambes de la figure. Le modelé du corps, et en particulier celui du visage, sont d'une grande qualité plastique - témoin de la maîtrise sculpturale amplifiée par le détail de l'élégante natte tressée retombant sur le dos de la figure. La sculpture Périnet, typique de la région centrale de Kalimantan et pouvant être attribuée aux peuples Ot Danum ou Ngaju, s'impose, sans conteste, comme l'une des plus élégantes et raffinées du genre.

The pioneering exhibition *The Divine Gifts*, organised by Philip Goldman in 1975 at Gallery 43 in London, was a kind of turning point in the great discovery of Dayak art. This installation offered a first glimpse not only of the stateliness and old age of Dayak statues, but also a broad corpus of works including statues called *hampatong*.

The function of *hampatong* sculptures can be protective and/or commemorative, and they may be dedicated to the figure of an important ancestor, courageous warrior, or powerful guardian spirit. Although a number of sources cite the ceremonial importance of these sculptures, their symbolism draws on a vast iconographic register that is often difficult to interpret.

Many *hampatong* sculptures are adorned with abstract plant designs - among others - and elements that evoke the animal kingdom or the supernatural spirit realm. They may also show a distinctive gesture such as the detail of a protruding tongue, interpreted as an ambivalent sign of warlike ferocity or protection; and that is the case for the Périnet statue. In opposition to this defiant expression, the female character is seated, legs crossed, in a dignified posture. This protective gesture is emphasised by the presence of a slender figure tenderly sheltered between the character's legs. The contours of the body, and in particular those of the face, show a great plastic quality. They demonstrate a sculptural mastery that is enhanced by the detail of the elegant braid that hangs down the figure's back. The Périnet sculpture, typical of the central region of Kalimantan, can be attributed to the Ot Danum or Ngaju peoples. It is unquestionably one of the most elegant, refined examples of its genre.





16 CUIRASSE ET ARC, DÉTROIT DE BÉRING, ÎLE SAINT-LAURENT, ALASKA

BREASTPLATE AND BOW, BERING STRAIT, SAINT-LAURENT ISLAND, ALASKA

Cuirasse
Haut. 65 cm (25½ in.) ~

Arc
Long. 75 cm (29½ in.) ~

€30,000-50,000
US$37,000-61,000

PROVENANCE
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

Les différents groupes ethniques habitant la région du détroit de Béring, subissant l'influence des civilisations asiatiques du nord-est, notamment celle de la Chine et du Japon, adoptèrent le port des armures lamellaires depuis des époques lointaines.

Leur apparition sur l'île Saint-Laurent daterait selon certains auteurs de l'époque Punuk, 600 ap. J.-C. Les cuirasses, dont la forme et les dimensions pouvaient varier, protégeaient notamment leurs porteurs de l'impact de flèches. Alors que les armures de protection étaient généralement en cuir, du côté sibérien, et en os ou en métal, sur l'île Saint-Laurent, elles étaient fréquemment en ivoire du côté alaskien du détroit.

La cuirasse de la collection Périnet s'inscrit dans la typologie des cuirasses qu'on pouvait rencontrer sur l'île Saint-Laurent. L'utilisation de nombreuses plaquettes, en os ou en métal, attachées et assemblées soigneusement pour en faire plusieurs « ceintures » superposées afin de recouvrir et protéger le torse du guerrier, est typique de cette région.

The different ethnic groups living in the Bering Strait region were influenced by the civilisations of Northeast Asia, and particularly China and Japan. The northerly tribes had already adopted the custom of wearing plated armour in ancient times.

According to certain authors, their appearance on Saint Lawrence Island dates back to the Punuk stage, 600 A.D. Breastplates of various shapes and dimensions were used, particularly to protect warriors from the impact of arrows. Although protective armour was generally crafted in leather on the Siberian side and in bone or metal on Saint Lawrence Island, it was frequently made of ivory on the Alaskan side of the Strait.

The breastplate of the Périnet collection is one of the types that is encountered on Saint Lawrence Island. The use of numerous small plates in bone or metal - carefully attached and assembled together to form several overlapping "belts" that covered and protected the warrior's torso - is typical of the region.





17 MASQUE D'ÉPAULE *NIMBA* BAGA, GUINÉE

BAGA *NIMBA* SHOULDER MASK, GUINEA

Haut. 124.5 cm (49 in.)

€800,000-1,200,000

US$970,000-1,400,000

PROVENANCE

Collection Joséfa (1915-2014) et Maurice Nicaud (1911-2003), Paris

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1986

BIBLIOGRAPHIE

Meauzé, P., *L'Art Nègre. Sculpture*, Paris, 1967, p. 137

Trowell, M. et Nevermann, H., *African and Oceanic Art*, New York, 1968, p. 51

Trowell, M. et Nevermann, H., *L'Afrique et l'Océanie*, Tome I, Lausanne, 1969, p. 51

UNE DÉMÉTER EN PAYS BAGA
LE MASQUE *NIMBA* DE LA COLLECTION MAURICE NICAUD

par Bernard Dulon

Entre le XVe et le XVIIe siècle, les populations Baga ont fui leurs terres d'origine du Fouta Djallon devant les invasions répétées des Peuls islamisés, pour s'établir en groupes disséminés au nord du littoral de Guinée, depuis la région de l'actuelle Conakry jusqu'au Rio Componi, à la frontière de la Guinée-Bissau. Leurs traditions orales témoignent encore de cette grande migration et de la manière dont ils ont dû réinventer leurs politiques communautaires et l'ensemble de leur culture[1].

Arrivés dans leurs nouveaux territoires, les Baga établirent les règles d'une société nouvelle et se réfugièrent autour d'une figure tutélaire, une image de la mère nourricière, toute en bonté et compassion, dispensatrice de fertilité et de vie. Pour elle, les sculpteurs des groupes du centre-nord du pays[2] inventèrent le masque allégorique le plus spectaculaire de toute l'Afrique de l'ouest qu'il est désormais convenu d'appeler *Nimba*[3]. Sa conception plastique révolutionnaire et ses proportions hors normes ont tôt fait de ce masque une icône de la culture guinéenne et de l'ensemble des arts de l'Afrique Noire. Si sa première publication remonte à 1886[4], aujourd'hui encore *Nimba* est représentée sur des timbres postaux, des billets de banque et un trophée sportif national porte son nom.

A DEMETER IN BAGA COUNTRY
THE *NIMBA* MASK OF THE MAURICE NICAUD COLLECTION

by Bernard Dulon

Between the 15th and 17th centuries, the Baga peoples fled their native land, Fouta Djallon, to escape the repeated invasions of the Islamic Peuls. They settled in scattered groups along the northern coast of Guinea, from the current-day region of Conakry to Rio Componi on the border of Guinea-Bissau. Their oral traditions still bear the traces of that great migration and the way they were forced to reinvent their community structure and indeed their entire culture[1].

Once they arrived in the new territories, the Baga established the rules of a new society and sought refuge in a guardian figure: the image of a nurturing mother filled with generosity and compassion who provides fertility and life. To honor her, the sculptors of the groups settled in the central northern area of the country[2] invented the most spectacular allegoric mask of all Western Africa, which is now widely known as *Nimba*[3]. Its revolutionary plastic design and extraordinary proportions quickly made this mask an icon of the Guinean culture and of all the arts of sub-Saharan Africa. While its first publication dates back to 1886[4], *Nimba* still appears today on postal stamps and bank notes, and a national sports trophy bears its name.





> Pablo Picasso, *Buste d'une femme* (Marie-Thérèse Walter), 1931, Bronze, (68.5 cm), Musée Picasso, Paris. DR



> Pablo Picasso et Jacqueline Roque dans la « chambre secrète », Mougins, 1966. Archivo Roberto Otero - Museo Picasso Málaga. Roberto Otero (1931-2004). DR

L'invention guinéenne fut également déterminante pour l'aventure de l'art moderne occidental. Ainsi, selon William Rubin, l'acquisition par Picasso d'une *Nimba* dans le courant des années 1920 servit de ferment à la réalisation de la série des portraits de Marie-Thérèse Walter[5].

Mêlant agronomie et obstétrique magico-religieuse, le grand masque *Nimba* intervenait lors des cérémonies agraires et prodiguait ses bienfaits aux sols et aux ventres des femmes. Il participait également à certains rites initiatiques, aux mariages et aux funérailles. Accompagnant le Baga dans chacun des grands événement de sa vie, *Nimba* est l'émanation d'un esprit bienveillant apte à maîtriser les forces de la fertilité et de la croissance. Sa danse, rythmée par les chants et les tambours, était considérée comme le plus beau des spectacles.

La morphologie du masque de la collection Périnet est d'un rigoureux classicisme dans le style du village de Monchon où Henri Labouret fit en 1932 la découverte d'une pièce comparable[6]. D'immenses seins très allongés aux importants mamelons cylindriques épousent les courbes de sa proue. Son imposante tête projette vers l'avant un nez démesuré et exagérément busqué, surmonté d'une crête frontale à trois bourrelets, l'ensemble évoquant le bec du calao[7] et son excroissance osseuse caractéristique. Le visage, d'un bel ovale inscrit dans une double rangée de carrés incisés partant de la petite bouche cylindrique, est mangé par les grands yeux ouverts. Deux triples lignes scarifiées joignent la région temporale aux oreilles et à un arc auriculo-maxillaire hachuré à l'identique.

The Guinean invention was also a determining one for the adventure of Western modern art. According to William Rubin, Picasso's purchase of a *Nimba* during the 1920s inspired his execution of a series of portraits of Marie-Thérèse Walter[5].

Mingling agronomy with magico-religious obstetrics, the great *Nimba* mask was used in agrarian ceremonies, and brought fertility to both the earth and women's wombs. It also participated in certain initiatory rites, weddings and funerals. Accompanying the Baga at each major turning point of their lives, *Nimba* is the emanation of a benevolent spirit able to control the forces of fertility and growth. Its dance, accompanied by chanting and drumming, was considered the most beautiful of all spectacles.

The morphology of the mask from the Périnet collection shows a rigorous classicism in the style of the Monchon village where Henri Labouret discovered a comparable piece[6] in 1932. Immense, very elongated breasts with large cylindrical nipples follow its front curves. Its imposing head extends into an oversized, exaggeratedly hooked nose, below a three-humped forehead ridge of which the full shape evokes the beak of a hornbill[7] with its characteristic bony casque. The face, a lovely oval within a double row of chiselled squares, begins at the small cylindrical mouth and is dominated by large open eyes. Two triple scarification lines connect the temporal region to the ears, and to an identically hatched jawline.





La sage coiffure en chevrons épouse le volume crânien, ornée en son sommet de deux crêtes parallèles. L'ensemble de la sculpture est supporté par quatre pieds élégants, percés de trous permettant la fixation d'un arceau de portage.
L'admirable composition de cette œuvre majeure est soutenue par l'adjonction de clous en laiton[8] et par une exceptionnelle patine noire et profonde associant suie et huile de palme.

Toutes collections confondues, on recense aujourd'hui moins d'une vingtaine de masques *Nimba* de cette ancienneté. Trois d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous grâce à l'opiniâtreté d'un collectionneur et marchand discret dont la carrière est quelque peu tombée dans l'oubli. Maurice Nicaud, patron dès 1950 d'une petite société de transports entre Guinée, Mali et Côte d'Ivoire, fut pourtant en son temps le premier découvreur d'œuvres d'art en pays Baga. […] Au pinacle de sa collection[9], le grand masque *Nimba* est considéré par les spécialistes du monde entier comme le chef-d'œuvre emblématique de la grande statuaire guinéenne classique.

The understated chevron cornrows of the hair follow the shape of the skull, adorned at its peak by two parallel combs. The entire sculpture is supported by four elegant feet pierced with holes that make it possible to attach it to a carrying hoop.
The admirable composition of this major piece is supported by the addition of nails[8] and an exceptional deep black patina made of soot and palm oil.

Among all the collections, today there are fewer than twenty *Nimba* masks as old as this one. Three of them were salvaged thanks to the obstinacy of a discreet collector and merchant whose career fell somewhat into oblivion. Maurice Nicaud, who began running a small transport company with service to Guinea, Mali and the Ivory Coast in 1950, was the first European of his time to discover Baga artwork. […]. The crown jewel of the collection[9], the large *Nimba* mask is considered by the world's specialists to be the emblematic masterpiece of the great classic Guinean statuary.

[1] Les communautés Baga sont patrilinéaires, exogames et structurées en classes d'âge. Le pouvoir gérontocratique y est assumé par les doyens
[2] Baga Sitemu, Pukur et Bulunits
[3] D'origine Soussou, *Nimba* n'est pas un terme vernaculaire Baga, mais c'est sous ce vocable que l'image de *Nimba* a essaimé dans la culture guinéenne et dans le monde. Les communautés Baga utilisent quant à eux des noms différents comme *D'mba* ou *Yamban*
[4] Illustration de l'article du Lieutenant de vaisseau André Coffinières de Nordeck, *Voyage au pays des Bagas et du Rio Nunez*, Paris, 1886
[5] Rubin, W., "*Primitivism"in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, pp. 325-326
[6] Elle appartient aux collections du Musée d'Histoire Naturelle de Toulouse, en dépôt au Pavillon des Sessions du Musée du Louvre, inv. n° MHNT-ETH AF 127
[7] Egalement symbole de fertilité
[8] Il s'agit de clous de tapissiers en laiton, obtenus par un commerce d'échange avec les européens
[9] Egalement composée de quelques icônes des arts du Mali, comme la maternité Dogon de l'ancienne collection Goldet actuellement exposée au Pavillon des Sessions du Musée du Louvre, ou le couple primordial Dogon du Musée Dapper

[1] Baga communities are patrilinear, exogamous, and structured according to age group. The elders hold gerontocratic power
[2] Baga Sitemu, Pukur and Bulunits
[3] *Nimba* has Soussou origins: it is not a vernacular Baga term. However, it is under that name that the *Nimba* image became widely known in Guinean culture and throughout the world. Baga communities themselves use different names such as *D'mba* or *Yamban*
[4] Illustration of the Navy Lieutenant André Coffinières de Nordeck's article, *Voyage au pays des Bagas et du Rio Nunez*, Paris, 1886
[5] Rubin, W., "*Primitivism" in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern,* New York, 1984, pp. 325-326
[6] The piece belongs to the collections of the Musée d'Histoire Naturelle de Toulouse, on lend to the Pavillon des Sessions of the Louvre Museum, inv. no. MHNT-ETH AF 127
[7] Also a fertility symbol
[8] Brass upholstery nails obtained through the trade with Europeans
[9] Also includes a few iconic pieces of Malian art, such as the Dogon maternity from the former Goldet collection currently exhibited at the Pavillon des Sessions of the Louvre Museum and the primordial Dogon couple from the Musée Dapper

18 FÉTICHE *KOZO* KONGO, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

KONGO *KOZO* POWER FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Long. 68 cm (26¾ in.)

€200,000-300,000
US$250,000-360,000

PROVENANCE

Collection Jacques Ulmann (*-1970), Paris
Philippe Ratton et Daniel Hourdé, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1993





LE REDOUTABLE *KOZO* DES KONGO

par Bernard Dulon

Outre les très nombreuses statues et statuettes anthropomorphes, les différents groupes constituant la culture kongo ont également réalisé des œuvres animalières.
Au sein de ce bestiaire sculpté assez restreint, les chiens ont toujours eu une place prépondérante car, traditionnellement, ils faisaient office d'intermédiaires entre le monde des vivants et celui des morts. Ainsi, selon certains récits kongo, il est dit que pour rejoindre le monde des ancêtres, il fallait traverser un étrange village peuplé uniquement de chiens. Ces animaux domestiques, capables par leur odorat et leur ouïe de voir et de débusquer ce que l'homme ne voit pas, ont tout naturellement acquis un rôle important dans l'art et la mythologie kongo.

L'essence même du fétiche (ou *nkisi*) *kozo* étant de trouver et frapper les personnes nuisibles coupables d'actes répréhensibles au premier rang desquelles se trouvaient les sorciers *bandoki*, on peut comprendre qu'il prit l'apparence d'un chien chasseur capable de traquer sans relâche et d'attraper sa proie. Si certains exemplaires de *kozo* ne possèdent qu'une seule tête, la plupart affichent une bicéphalie bien caractéristique qui multiplie symboliquement sa vigilance et son efficacité. On observe fréquemment l'adjonction de dents d'animaux dangereux fichées dans leur charge magique dorsale afin de souligner encore une fois la féroce efficacité de ce fétiche.

[…] Malgré leur très grande rareté, plusieurs collections muséales possèdent des *kozo* iconographiquement semblables à celui de la collection Périnet. A titre d'exemples, on peut évoquer le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, le British Museum de Londres, le Musée Barbier-Mueller de Genève, le Musée du quai Branly - Jacques Chirac à Paris ou bien encore le World Museum de Liverpool.

Le *kozo* de la collection Périnet est couvert d'un grand nombre de lames et de clous de différentes générations, fer forgé et laiton, attestant de sa longue utilisation cultuelle. Son ancienne patine noire a été magnifiquement préservée et son reliquaire dorsal désacralisé, sans doute lors de la cession de la pièce par les autochtones. Ses pattes droites et raides sont tendues, comme à l'arrêt, et ses gueules hérissées de crocs impressionnants hurlent à la mort. Bien loin de la naïveté stylistique affichée par nombre de ses semblables, il est tragédie et donc il est humain.

THE FEARSOME *KOZO* OF THE KONGO

by Bernard Dulon

Besides a number of anthropomorphic statues and statuettes, the various groups that constitute the Kongo culture also crafted animal pieces.
Among this rather limited sculpted bestiary, dogs have always held a leading role, since they were traditionally considered the intermediaries between the world of the living and that of the dead. Thus certain Kongo legends have it that to join the world of the ancestors, it would be necessary to cross through a strange village populated only by dogs. These pets, able to flush out what man cannot see thanks to their exceptional senses of smell and hearing, quite naturally gained an important role in Kongo art and mythology.

The very essence of the *kozo* fetish (or *nkisi*) was to find and strike dangerous individuals capable of reprehensible acts. Foremost among these were *bandoki* witches. It can be understood that the spirit took on the appearance of a hunting dog able to relentlessly track and capture its prey. While certain *kozo* examples only have one head, most are very characteristically two-headed, symbolically increasing its vigilance and effectiveness. Many additionally have teeth from dangerous animals inserted into the magic loads that they carry on their backs, again emphasising the ferocious effectiveness of the fetish.

[…] Despite their extreme rarity, several museum collections possess *kozo* pieces with iconography similar to the one from the Périnet collection. Examples include the Royal Museum for Central Africa in Tervuren, the British Museum of London, the Barbier-Mueller Museum of Geneva, the quai Branly - Jacques Chirac Museum of Paris, and the World Museum of Liverpool.

The *kozo* of the Périnet collection is covered with a great number of blades and nails from different generations, in wrought iron and trade iron, attesting to its long cultural usage. Its ancient black patina was magnificently protected, and its dorsal reliquary was deconsecrated, probably when the piece was sold by the natives. The stiff, straight legs are stretched out, as if halting, and the mouths, which prickle with impressive fangs, appear to scream out death. Far from the stylistic naivety shown by many of its kind, this piece represents tragedy, and therefore humanity.







19 STATUE SONGYE, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

SONGYE FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 100 cm (39⅜ in.) ~

€200,000-300,000
US$250,000-360,000

PROVENANCE
Collection Edward H. Merrin (1928-2020), New York
Alain de Monbrison et John Giltsoff (1947-2014), Paris/Londres
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis *ca.* 1980

LES CHARMES DE LA BONNE FORTUNE

par Bernard Dulon

Parmi les nombreux *bwanga* ou fétiches qu'utilisèrent autrefois les *nganga* (devins, tradi-praticiens) songye, il en existait d'un genre particulier qui surent se faire une place de choix au sein des icônes des arts de l'Afrique centrale : les *mankishi* (sing. *nkishi*). Il s'agit de statues anthropomorphes auxquelles on adjoint rituellement des charges magiques *bishimba*, insérées majoritairement au niveau de l'ombilic et du sommet du crâne[1].

Les *mankishi* peuvent être répartis en deux catégories : les *mankishi* personnels et les *mankishi* communautaires. Les exemplaires de cette dernière catégorie, dont relève celui de la collection Périnet, se caractérisent par leur grande taille. Ils n'étaient pas à proprement parler des statues d'ancêtres, mais servaient d'intermédiaires entre les vivants et les défunts les plus vénérables, chefs honorables et notables prestigieux[2]. Ils jouaient également un rôle important pour la fertilité du groupe et la réincarnation des esprits bénéfiques, la protection et la guérison, la lutte contre la sorcellerie et enfin le succès martial.

THE CHARMS OF GOOD FORTUNE

by Bernard Dulon

Among the many *bwanga* or fetishes once used by the *nganga* (clairvoyants, traditional spiritual healers) of the Songye people, there is a specific type that earned a place of choice for itself among the icons of Central African art: *mankishi* (singular: *nkishi*). They are anthropomorphic statues to which *bishimba*, or magically significant ingredients, were ritually attached: generally inserted into the navel or top of the head[1].

Mankishi can be divided into two categories: personal *mankishi* and community *mankishi*. The examples from the second category, including the one from the Périnet collection, are characteristically large. They were not statues of ancestors, strictly speaking, but rather intermediaries between living people and the most venerable among the deceased: honourable chiefs and prestigious notables[2]. They also played an important role in the group's fertility and the reincarnation of beneficial spirits, protection and healing, resistance to evil witchcraft, and success in combat.

Les *mankishi* communautaires étaient réalisés par un sculpteur et sacralisés par un *nganga* lors d'un rituel bien singulier attesté en différents endroits du pays songye. Lorsque la statue était achevée elle était placée de nuit auprès d'un feu, le seul autorisé dans tout le village le temps de l'opération, afin d'inviter les esprits à s'y réchauffer et à favoriser la pratique du devin pour la consécration des *bishimba* et la transformation de la sculpture en *nkishi*. Les *nganga* disposant des pouvoirs nécessaires à cette activation n'était pas très nombreux car l'acquisition de cette compétence se payait au prix fort. Étroitement liés à leur *nganga*, certains *nkishi* pouvaient décliner à leur décès. Devenus inutiles, ils étaient abandonnés.

Le *nkishi* communautaire était conservé dans un sanctuaire auquel était attaché un gardien, le *nkunja*, qui pouvait être un vieil homme ou une vieille femme. Par l'intermédiaire de transe ou de messages oniriques, le *nkunja* recevait les messages des forces s'exprimant au travers du *nkishi* et les transmettait au village.
Lors des cérémonies de nouvelle lune, on sortait le grand *nkishi* et on pouvait le placer sur un siège de chef. On lui offrait, en guise d'offrandes pour les ancêtres, des libations d'huile de palme, du sang et de la viande de coq, afin de recharger ses forces. Lors de cette cérémonie, les possesseurs de petits *mankishi* personnels pouvaient les apporter afin qu'ils profitent eux-aussi de cette revitalisation.
De nombreuses sources historiques indiquent que les Songye étaient particulièrement renommés pour leur connaissance dans l'art des *mankishi* et que certains grands exemplaires furent utilisés par des populations étrangères hors du territoire songye.

Le somptueux *nkishi* de la collection Périnet relève stylistiquement de la région Songye-Kalebwe. Son visage harmonieux évoque les traits des plus beaux masques de la confrérie du *bwadi-bwa-kifwebe*. Il est vrai que dans cette région la cérémonie de ressourcement nocturne d'un grand *nkishi* s'accompagnait d'une sortie de ces masques, dépositaires d'une forme de magie bénéfique, le *buci*.

[1] Selon certaines hypothèses, la ou les cornes figées au sommet du crâne ou dans le ventre des *nkishi* ne seraient pas tant des *bishimba* que des *bwanga* indépendants dont la force s'ajouterait à celle du *nkishi*

[2] Un *nkishi* pouvait porter comme nom personnel celui d'un de ces importants personnages du passé

Community *mankishi* were crafted by a sculptor and made sacred by a *nganga* through a very special ritual observed in different locations throughout Songye country. When the statue was fully sculpted, it would be placed near a fire by night, the only entity authorised to remain in the village during this operation, in order to invite the spirits to come warm themselves and to foster the divination practices for the consecration of the *bishimba* and the transformation of the sculpture into a *nkishi*. The *nganga* believed to have the powers necessary for this activation were uncommon, and their services were very expensive. Certain *mankishi*, closely related to their *nganga*, could go into decline following the death of the healer. They would become useless and be abandoned.

The community *nkishi* was kept in a sanctuary guarded by a *nkunja*, who could be an old man or an old woman. Through trances or dream visions, the *nkunja* received messages from the forces expressing themselves through the *nkishi* and passed them along to the village.
During new moon ceremonies, the great *nkishi* was taken out, and could be placed on a chief's throne. It was given libations of palm oil and blood, as well as rooster meat, as offerings for the ancestors to recharge its forces. During this ceremony, those who possessed personal *mankishi* could bring them so that they too could benefit from the replenishment.
A number of historical sources indicate that the Songye were particularly renowned for their knowledge in the art of *mankishi*, and that certain great examples were used by foreign populations outside of the Songye territory.

The opulent *nkishi* of the Périnet collection stylistically belongs to the Songye-Kalebwe region. The features of its harmonious face evoke those of the most extraordinary masks of the *bwadi-bwa-kifwebe* fraternity. It is true that in this region, during the nocturnal replenishment ceremony of a great *nkishi*, these masks were also brought out, since they were thought to hold a form of beneficial magic called *buci*.

[1] According to certain theories, the horn or horns that appear at the top of the head or in the abdomen of a *nkishi* are not so much *bishimba* as independent *bwanga* which reinforce the power of the *nkishi*

[2] A *nkishi* could be personally named after one of the important people of the past



20 HACHE OSTENSOIRE KANAK, NOUVELLE-CALÉDONIE

KANAK CEREMONIAL AXE, NEW CALEDONIA

Haut. 55.5 cm (21⅞ in.) ~

€10,000-15,000

US$13,000-18,000

PROVENANCE

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

SOLEIL VERT

par Philippe Peltier

Lorsqu'en 1793 d'Entrecastaux reçut pour la première fois en don un exemplaire de ces objets, il fut dérouté par sa forme. Rien ne lui ressemblait hormis les ostensoirs des églises. Il le désigna en associant deux termes *a priori* étrangers l'un à l'autre : hache-ostensoir. L'association de ces deux mots n'était pourtant pas si loin de la réalité : ces « haches » étant connues, dans plusieurs langues de Nouvelle-Calédonie, sous le nom de massue. Objets précieux placés sous le contrôle des grands chefs, elles sont brandies et scandent les discours ou les récits généalogiques. Elles peuvent aussi être données à l'occasion de mariages.

La pierre verte de jadéite provient de l'île Ouen au sud de la Grande-Terre. Extrêmement dures à travailler, elles sont longuement bouchardées afin de leur donner leurs formes définitives. Elles circulent principalement sur la côte est de la Nouvelle-Calédonie. La valeur des pierres repose sur leur taille, leur couleur et leur finesse, plus particulièrement celle des bords qui doivent être translucides afin de produire un effet d'aura quand l'objet est placé devant le soleil.

Les matériaux et les techniques utilisés pour la construction de la hache de la collection Périnet attestent de son ancienneté : tissu végétal, écorce battue enveloppant, à sa base, une demi noix de coco, travail de sparterie fixant la pierre sur son manche, cordelettes du manche dans lesquelles sont insérées des touffes de poils de roussette qui leur confèrent une couleur brun-rouge caractéristique. Une hache conservée dans les collections du musée de Lausanne et découverte par Bruny d'Entrecastaux partage avec la hache Périnet des traits communs. Ainsi, cette dernière compte au nombre restreint des exemplaires anciens dont tous les voyageurs dès le XIXe siècle mentionneront la rareté sur le terrain.

GREEN SUN

by Philippe Peltier

When d'Entrecastaux received an example of one of these objects for the first time as a donation in 1793, he was perplexed by its shape. Nothing resembled it except for religious ostentories. He named it by combining two terms that *a priori* have nothing to do with each other: ostentory axe. In fact, the compound term was not so far from the truth. This type of "axe" went by the word for "club" in several New Caledonian languages. These precious objects were placed under the control of great chiefs, who brandished them as they intoned speeches or genealogical accounts. They could also be given as wedding gifts.

The green jadeite stone is from Ouen Island in the south of Grande-Terre Island. This type of stone is extremely hard to cut, and is roughened at length to achieve the definitive shape. The stones are principally traded along the eastern coast of New Caledonia. The value of each stone depends on its size, colour and finesse, and particularly the finesse of the edges which must be translucent to produce an aura effect when the object is placed in front of the sun.

The materials and techniques used to manufacture the axe from the Périnet collection attest to its advanced age: plant fabric, a beaten bark encasing the base of a half-coconut, esparto work attaching the stone to its handle, and cord handles into which tufts of flying fox fur were inserted to provide this distinctive brownish red colour. An axe discovered by Bruny d'Entrecastaux, today kept in the collections of the Cantonal Museum of Archaeology and History in Lausanne, shares common characteristics with the Périnet axe. Therefore, this piece is one of the few ancient examples that all travellers to New Caledonia from the 19th century forward described as being rare there.



21 STATUE *POU WHAKAIRO* MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE

MAORI *POU WHAKAIRO* FIGURE, NEW ZEALAND

Haut. 37 cm (14½ in.)

€400,000-600,000
US$490,000-720,000

PROVENANCE

Collection Sir Hugh Cleghorn (1751-1836), Grande-Bretagne, acquis au début du XIXe siècle

Ralph Nash (1928-2014), Londres

John J. Klejman (1906-1995), New York

Collection Rosemary et George Lois, New York, acquis en 1968

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 2004

BIBLIOGRAPHIE

Lois, G., *The Art of Collecting Art*, San Francisco, 2020, plat recto et pp. 194-195

UNE FEMME TATOUÉE

par Philippe Peltier

Dans les années 1950, Terence Barrow, alors jeune chercheur néo-zélandais, entreprit pour sa thèse un inventaire des sculptures maori conservées dans les collections anglaises. Il fut particulièrement étonné par une série restreinte constituée de personnages masculins de petites tailles (entre 38 et 48 cm) dont les visages étaient tatoués et dont la tête était recouverte de cheveux humains, ou si ces cheveux avaient disparu, d'exhiber une bosselure en bois permettant la fixation d'une perruque. Toutes ces figures présentent un second trait distinctif : elles tiennent debout, en équilibre sur leurs pieds. Enfin, les formes de leurs corps sont simples et ne sont pas recouvertes d'un lacis de traits et de spirales.

Cette petite série, de fait déjà signalée entre les deux guerres par un autre chercheur réputé, Henry Skinner, surprit d'autant plus Barrow qu'aucun exemplaire de ce type ne se trouvait alors dans les collections des musées de Nouvelle-Zélande. Quant à leur usage, il restait hypothétique. Sa thèse soutenue, Barrow retourna en Nouvelle-Zélande. Il devint conservateur puis directeur de musée et fut reconnu comme un expert incontournable de l'art maori. C'est à ce titre qu'en 2000, Lance Entwistle, devenu propriétaire d'une de ces petites figures d'une insigne rareté, lui demanda de rédiger une notice. Barrow reconnut tout de suite dans cet objet inconnu un membre éminent du groupe de sculptures qui l'avait fasciné dans les années 1950. Membre d'autant plus exceptionnel qu'il était indiscutablement de sexe féminin.

A TATTOOED WOMAN

by Philippe Peltier

In the 1950s, Terence Barrow, a New-Zealander who was a young researcher at the time, performed an inventory of Maori sculptures kept in British collections as part of his thesis. He was particularly surprised by a limited series of small male figures (between 38 and 48 cm) with tattooed faces and heads covered with human hair, or, if the hair was no longer there, a wooden hump making it possible to fasten a wig. All the figures feature a second distinctive characteristic: they stand balanced on their feet. The shapes of their bodies are simple and are not covered with a lattice of lines and spirals.

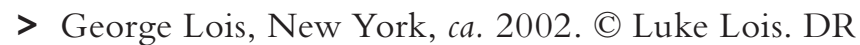
This small series had already been pointed out during the Interwar years by another renowned researcher, Henry Skinner. It surprised Barrow especially because no other example of this type was part of the collections of the New Zealand museums at that time. As for their usage, one could only speculate. Having completed his thesis, Barrow returned to New Zealand. He became curator, then director of the museum, and gained recognition as an essential expert of Maori art. Thus in 2000, Lance Entwistle, who had become the owner of one of these small figures of a remarkable rarity, asked Barrow to write a note about it. Barrow immediately recognised this object as a prominent member of the group of sculptures that had fascinated him since the 1950s. To make it even more exceptional, this example was indisputably a female figure.











> George Lois, New York, *ca.* 2002. © Luke Lois. DR

> *George Lois and Vitrine.* © Elaine Ellman, 1989. DR

Jusqu'aux recherches de Barrow, on avait tendance à considérer ces figures comme des *tekoteko*, soit des représentations couronnant les façades des grandes maisons de réunion maori et se détachant sur le ciel. Ces personnages des *tekoteko* se dressent le plus souvent au sommet d'une tête située à la jonction des arbalétriers, personnage et tête étant sculptés dans une même pièce de bois. Ces deux éléments furent souvent dissociés afin de proposer à la vente deux pièces plus en accord avec les critères européens. A la suite de son étude, Barrow remarqua cependant qu'aucun de ces petits personnages ne présentait de traces de sciage sous les pieds mais ceux des outils utilisés pour leur fabrication. Enfin, leur patine était homogène et aucune trace d'érosion due à une exposition aux intempéries n'était visible. Fort de ces imparables remarques, Barrow avança l'hypothèse que ces figures étaient liées aux cultes. La présence de cheveux laissait présager d'ailleurs d'un tel usage : dans les sociétés polynésiennes les cheveux sont soumis à de nombreux interdits et leur utilisation sur des sculptures est exceptionnelle. L'hypothèse d'un usage rituel, déjà évoquée par Skinner, se trouva vérifiée dans les sources anciennes. Julien Crozet, compagnon de Marion de Fresne lors de son voyage dans le Pacifique, séjourna en 1778 en Nouvelle-Zélande. Il rapporte avoir vu non seulement au centre de chaque village une sculpture qu'il interpréta comme étant le dieu de la communauté mais aussi des «petites idoles » qui occupaient la place d'honneur dans les maisons d'habitation. Au cours du XIXe siècle, les maisons de réunion connurent un développement considérable. Elles devinrent de grandes structures et souvent une figure en pieds, représentation de l'ancêtre fondateur de l'*iwi* (une confédération de clans), fut intégrée aux poteaux soutenant la poutre faîtière.

Until Barrow's research, such figures were generally considered *tekoteko*, or representations crowning the façades of large Maori meeting lodges, mounted to stand out against the sky. These *tekoteko* characters were most often placed at the top in front of the junction of two rafters, and the head and body were sculpted in the same piece of wood. These two elements were often dissociated in order to propose for sale two pieces more in keeping with European criteria. Following his study, however, Barrow noticed that none of the little figurines revealed saw marks under their feet, but rather the traces of the tools used to shape them. Moreover, their patina was homogeneous, bearing no trace of erosion due to exposure to the elements. Based on these irrefutable observations, Barrow advanced the hypothesis that the figures had ritual functions. In fact, the presence of hair is a sign of such usage. In Polynesian societies, hair is subject to a number of taboos, and its use on a sculpture is exceptional. The hypothesis of a ritual usage, already suggested by Skinner, was then confirmed by ancient sources. Julien Crozet, who accompanied Marion de Fresne during his Pacific voyage, stayed in New Zealand in 1778. He reported having seen not only a sculpture at the centre of each village which he interpreted to be the god of that community, but also "small idols" which stood in a place of honour in each home. During the 19th century, communal houses underwent considerable development. They grew into large buildings, and often a standing figure representing the ancient founder of the *iwi* (a confederation of clans) was worked into the pillars supporting the ridge beam.

Il semble qu'à cette période, les petites figures déposées aux pieds des poteaux des maisons familiales disparurent progressivement.

Cette transformation de l'espace villageois et des maisons explique donc la rareté et l'ancienneté de ces petites figures : il semble que toutes celles connues furent acquises avant les années 1840.

Chacune de ces figures présente des traits particuliers. Nous avons déjà signalé que celle de la collection Périnet est un des rares exemples de sculpture féminine, les autres connus étant soit masculin, soit d'un sexe indéterminé - ce qui n'est pas rare dans le monde polynésien. Outre son sexe, la sculpture présente une tête de taille considérable par rapport à son corps. Les yeux, sans que l'on puisse apporter une explication, ne sont ni sculptés ni marqués par un élément rapporté comme un morceau de nacre ou, plus simplement, la tête d'un clou. Des motifs traditionnels de tatouages s'étendant sur le front se prolongent des deux côtés du nez et viennent entourer la bouche et le menton. La langue, en signe de défiance ou d'agressivité, apparaît entre les lèvres entrouvertes. Les épaules sont rejetées en arrière et les bras repliés présentent un caractère étonnant : ils s'enfoncent dans le corps. Quant aux mains, elles se déploient librement sur le ventre. Le nombre des doigts monumentaux est réduit à trois. Les jambes sont légèrement fléchies comme si le personnage s'apprêtait à bondir. Vu de dos, il s'ancre solidement sur le sol, affirmant ainsi la force ancestrale. Vu de face, la flexion des jambes, les épaules rejetées et le torse bombé évoquent un mouvement de danse figé dans un temps sans fin.

Les spécialistes de l'art maori ont beaucoup discuté au sujet de ces représentations : ancêtres ou dieux ? Une distinction ténue. Dans les sociétés polynésiennes, les descendants directs des dieux sont considérés comme des ancêtres. Raymond Firth considérait que les figures les plus réalistes sont liées au monde des ancêtres alors que les figures les plus abstraites sont, elles, liées aux êtres mythologiques. Plus récemment, Sydney Moko Mead reprendra cette idée mais perçoit une gradation entre la représentation du monde des humains vers celui des ancêtres déifiés. Indubitablement, la sculpture tend à l'abstraction.

Faut-il interpréter les bras rentrant dans le corps comme un signe surnaturel ? Au même titre que les mains avec leurs trois doigts ? Ce dernier trait est un motif récurent des figures maori. Dans l'une de ses études, Sydney Mead résume les différentes interprétations qui en furent proposées. Une d'elle serait que ces trois doigts renvoient aux trois paniers qui conservent au ciel les trois éléments fondamentaux de l'univers : la terre, le vent et l'eau. L'explication est séduisante. Il faut cependant rester prudent. Ne doit-on pas craindre une rationalisation occidentale *a posteriori* ? Toutes ces explications n'entachent cependant pas le fait que l'on soit ici face à une figuration émouvante de l'éternité.

It appears that during this period, the custom of placing small figures at the base of pillars in family homes progressively disappeared.

This transformation of the village space and its houses thus explains the rarity and advanced age of these little figures: it seems that all those currently known were purchased before the 1840s.

Each of the figures shows distinctive traits. We have already mentioned that the one from the Périnet collection is one of the rare examples of a female sculpture, the others being either male or of undetermined sex, which is not rare in the Polynesian world. In addition to this feature, the sculpture has a large head compared to the size of the body. The eyes are - for a reason that cannot be determined - neither sculpted nor marked with an applied element such as a mother-of-pearl fragment or simply the head of a nail. Traditional tattoo designs stretch across the forehead and down both sides of the nose, surrounding the mouth and chin. The tongue appears between the half-open lips in a defiant or aggressive gesture. The shoulders are thrust back, and the folded arms show a surprising characteristic: they join the body. The hands are freely extended across the abdomen. The number of monumental fingers is reduced to three. The legs are slightly bent, as if the character were preparing to jump. From the back, it is clear that the figure stands solidly on the ground, confirming its ancestral power. From the front, the bent knees, back-thrust shoulders and raised torso evoke a dance movement frozen in endless time.

Maori art specialists have long disputed the subject of these representations: ancestors or gods? A tenuous distinction. In Polynesian societies, the direct descendants of the gods are considered ancestors. Raymond Firth considered that the most realistic figures relate to the world of the ancestors, while the most abstract ones represent mythological beings. More recently, Sydney Moko Mead reiterated this idea, but perceived gradations between the representations of the human world and those of deified ancestors. This sculpture, indubitably, tends towards abstraction.

Should the arms going into the body be interpreted as a supernatural symbol? Like the three-fingered hands? This last trait is a recurring motif in Maori figures. In one study, Sydney Mead summarises the different interpretations that have been proposed. One interpretation would have it that the three fingers represent the three baskets that keep the three fundamental elements of the nature in heaven: the earth, the wind and water. This is a tempting explanation. However, it is best to remain prudent. We must keep in mind that the Western mindsets can rationalise symbols in retrospect. In any case, whatever explanations are provided, there is no doubt about this figure's being a poignant representation of eternity.



22 MASQUE ÎLES MORTLOCK, ÎLES CAROLINES

MORTLOCK ISLANDS MASK, CAROLINE ISLANDS

Haut. 67 cm (26⅜ in.)

€500,000-700,000

US$610,000-850,000

PROVENANCE

Jan Stanislaw Kubary (1846-1896), acquis en 1877

Godeffroy Museum, Hambourg, inv. n° 571

Museum für Völkerkunde, Dresde, inv. n° 5372

Everett Rassiga (1921-2003), New York, acquis par échange en 1975

Patricia Ann Withofs (1934-1998), Londres

Lance et Roberta Entwistle, Londres et Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1987





LE MASQUE DES VENTS

par Philippe Peltier

Le visage est blanc. Les yeux discrètement signalés par deux fentes étroites et horizontales sont disposés de chaque côté d'un nez effilé. Les sourcils sont marqués d'un simple trait noir qui s'enfle légèrement en son centre. La bouche, aux lèvres noires à peine entrouvertes, dessine une forme ovale s'amincissant vers les commissures des lèvres. A la verticale de cette bouche, sur le menton, un petit accent rectangulaire. Enfin, deux traits noirs, épais et souples, l'un formé d'un bandeau en retrait du visage, l'autre en surplomb sur le front, mettent en valeur le dessin tendu du visage tout en soulignant ses formes austères. Dans cet univers de signes ascétiques, le chignon noir, planté obliquement à droite au-dessus du front, apporte, si ce n'est une note d'humour, tout au moins une perturbation ou une respiration. Tous ces traits, par leur stricte organisation, leurs formes minimalistes et leur étonnant équilibre, suggèrent la présence fantomatique d'un esprit.

Les masques anciens des Mortlock sont rares. Cette rareté insigne ne peut étonner eu égard aux conditions de vie sur ces îles. L'archipel des Mortlock - dénomination occidentale, les habitants le nommant *Nomoi* - comprend trois atolls : Lukunor, Etal, Satoan (ou Satawan) sur lesquels vivaient, suivant un recensement de 1909, 765 habitants. Comme sur tous les atolls, la vie y est dure. La rareté des espaces cultivables nécessite une gestion stricte des ressources. Les plus importantes sont les cocotiers et les arbres à pain : ils fournissent tout à la fois la nourriture et les matériaux indispensables à la vie quotidienne. Sur ces atolls, les types et le nombre d'objets produits restent limités : on ne connait pas, par exemple de sculptures des Mortlock. En revanche, et sans que rien ne permette de l'expliquer, les Mortlock sont les seules îles de Micronésie à connaître la tradition des masques.

Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, rares sont les voyageurs qui séjournèrent aux Mortlock. Nous possédons cependant plusieurs témoignages sur l'existence de ces masques et leur usage. Le plus ancien date de 1874. Il est dû à Doane qui visite l'île de Satoan. Il remarque particulièrement des maisons de grandes dimensions dont il précise qu'elles sont tout à la fois terrain de jeux pour les enfants, lieu de réunion pour les hommes et hangar à pirogues. Il dit ne pas y avoir vu des masques mais il en mentionne l'existence.

Le deuxième témoignage est celui de Johan Kubary (1846-1896). Après des études en Allemagne, Kubary s'installe en Micronésie en 1869 où il dirigera plusieurs plantations. Il entrera en contact avec la firme allemande Godeffroy pour laquelle il acquiert de nombreux objets ethnographiques afin d'abonder le commerce des objets mais aussi le musée que la firme ouvrit à Hambourg en 1861. Il se marie avec une femme de la haute société de Pohnpei et semble avoir maîtrisé plusieurs dialectes de la région ce qui lui permet de recueillir des informations ethnographiques importantes. En 1877, lors d'un voyage, Kubary se rend sur Lukunor. Enfin, en 1910, Augustin Krämer (1865-1841) se rend par deux fois aux Mortlock.

THE MASK OF THE WINDS

by Philippe Peltier

The face is white. The eyes are discreetly represented by two narrow horizontal slits placed on either side of a slender nose. The eyebrows are marked with a simple black line that bulges slightly at the centre. The mouth, with barely opened black lips, is formed by an oval that becomes slimmer at the edges. On the chin, just under the mouth, is a small rectangular accent. Two thick, supple black lines - one in the shape of a band recessed from the face, the other overhanging the forehead - flatter the tight lines of the facial design, accentuating its strict shapes. In this world of ascetic symbols, the black chignon, poised at an angle to the right top of the forehead - while perhaps not intended as a humoristic touch - adds a perturbation to, or respite from, the severity of the whole. Through their strict organisation, minimalist shapes and surprising balance, all these features suggest the ghostly presence of a spirit.

Ancient masks from the Mortlock Islands are rare. This noteworthy rarity is hardly surprising, considering the living conditions on these islands. The Mortlock Islands - the Western name, since the inhabitants call it Nomoi - includes three atolls, Lukunor, Etal and Satawan. There were just 765 inhabitants living there in 1909 according to a survey of the time. Life there is hard, as it is on any atoll. The scarcity of crop species requires strict resource management. The most important are coconut trees and breadfruit trees: they are a source of both food and all the materials necessary for day-to-day life. On these atolls, only limited types of objects are produced, and these are made in limited numbers. For example, there are no known sculptures from the Mortlock Islands. However - and inexplicably so - the Mortlock Islands are the only islands in Micronesia to have a mask tradition.

Between the end of the 19thcentury and the beginning of the 20th century, the Mortlock Islands only rarely received visitors. However, we possess several reports about the existence and use of masks there. The oldest one dates back to 1874. It was made by Doane, who visited the island of Satawan. In particular, he describes the large houses there, specifying that they were used as playgrounds for the children, meeting lodges for men, and canoe hangars. He says that he did not see any masks, but he mentions their existence.

The second report is one by Johan Kubary (1846-1896). After studying in Germany, Kubary moved to Micronesia in 1869 to manage several plantations. He came into contact with the German firm Godeffroy, for which he purchased a number of ethnographic objects to provide for the trade of objects and the museum that the firm opened in Hamburg in 1861. He married a woman from the high-society of Pohnpei and appears to have mastered several of the regional dialects, which enabled him to gather a great deal of ethnographic information. During a voyage in 1877, Kubary travelled to Lukunor. In 1910, Augustin Krämer (1865-1841) visited the Mortlock Islands twice.

Les informations qu'il recueille sont les plus fiables. Il donne pour les masques le nom générique de *tupuanu* - mot qui, sous de nombreuses variantes, désigne dans le Pacifique les esprits ancestraux. Il précise que ces masques sont fabriqués par plusieurs clans et appartiennent à la société *Soutapuanu* qui combat les vents violents qui ravagent périodiquement les jardins et les plantations d'arbres à pain, arbres dont les fruits fournissent une part importante de la nourriture. Ce combat est mimé par les hommes portant des massues et des masques. Les masques forment des couples, l'un étant masculin, l'autre féminin. Différencier le sexe des masques suivant leurs formes reste cependant problématique. Tous portent ce que l'on peut interpréter comme une barbe mais aussi un chignon, coiffure qui était l'apanage des grands chefs. On doit aussi à Krämer une photo où l'on distingue un masque accroché à la charpente d'une maison de réunion.

Le masque de la collection Périnet a été acquis par Kubary lors de son passage dans les Mortlock en 1877. Il est envoyé au Godeffroy Museum qui expose mais fait aussi commerce des objets. A partir de 1879, afin de faire face à des difficultés financières, la firme vendra les collections avant de fermer son musée. Une grande partie de son fonds sera achetée, au grand dam de la ville de Hambourg, par le musée d'ethnographie de Leipzig et dans une moindre mesure par celui de Dresde. Le masque porte toujours, à l'arrière, le numéro de ce dernier musée et une photo ancienne montre qu'il figurait aussi sur une petite étiquette autrefois collée sur le menton et de nos jours disparue.

Ce masque appartient à la famille restreinte de ceux qui furent acquis les premiers. Il est donc comparable à celui conservé en France au musée de Boulogne-sur-Mer (un objet acquis par Pinard lors de son voyage dans le Pacifique en 1877) et, à l'étranger, à ceux d'Auckland, de Philadelphie, de Leipzig et du Bishop Museum à Hawaii. Tous témoignent d'une tradition ancienne. Effectivement, les formes des masques se transformèrent rapidement. Lors de son premier passage aux Mortlock en janvier 1910, Krämer commande des masques qu'il viendra rechercher en juillet. Il en recueille neuf exemplaires, quatre étant toujours présents dans les collections de Hambourg. Or, dès cette époque l'on observe des changements stylistiques d'autant plus sensibles qu'ils portent sur un nombre limité de signes. Ainsi les sourcils qui prendront progressivement le profil d'un oiseau en vol. De même la cavité à l'arrière, qui permet le port du masque, disparaîtra progressivement sur les exemplaires postérieurs. Il constitue donc le témoin essentiel d'un monde évanescent.

The information that he gathered was very reliable. He attributed the general name of *tupuanu* to the masks. This word has a number of Pacific variants that refer to the ancestral spirits. He explains that these masks were manufactured by several clans, and that they belonged to the *Soutapuanu* society, which fought the violent winds that could periodically ravage the gardens and breadfruit tree plantations, which provided a considerable part of the island's food. Their combat was mimed by men bearing clubs and wearing masks. Masks formed couples with one male and one female example. Differentiating the sexes of the masks according to their shapes, however, remains problematic. All bear what could be interpreted as a beard, as well as a chignon, a hairstyle which was the privilege of great chiefs. Thanks to Krämer, there is also a photo where a mask is shown hanging from the framework of a communal house.

The mask of the Périnet collection was purchased by Kubary during his trip to the Mortlock Islands in 1877. It was sent to the Godeffroy Museum, which not only exhibited but also traded objects. Beginning in 1879, due to financial difficulties, the firm sold its collections before closing down the museum. To the discontent of the city of Hamburg, a large portion of its collection will be purchased by the Grassi Museum of Ethnology in Leipzig, and a smaller portion by the Dresden Museum of Ethnology. The mask still bears the reference number of the latter on its back, and an old photo shows that it also once bore a small label on the chin that no longer remains.

This mask is part of the limited group of those that were initially purchased. It is therefore comparable to the one kept in France at the Musée de Boulogne-sur-Mer (an object purchased by Pinard during his 1877 Pacific voyage) and, abroad, those of Auckland, Philadelphia and Leipzig, as well as the Bishop Museum of Hawaii. All are the artistic products of an ancient tradition. Indeed, the shapes of masks changed rapidly. During his first trip to the Mortlock Islands in January of 1910, Krämer commissioned masks that he came back to collect in the month of July. He gathered nine masks, of which four are still part of the Hamburg collections. However, stylistic changes could be observed even then, made even more noticeable by the fact that the number of features was limited. Thus the eyebrows progressively took on the outline of a bird in flight. Likewise, the cavity in the back, which made it possible to wear the mask, progressively disappeared from later examples. The present mask stands as an essential witness of an evanescnt world.





23 STATUE *ULI*, AIRE MANDAK NOUVELLE-IRLANDE

ULI FIGURE, MANDAK AREA, NEW IRELAND

Haut. 66 cm (26 in.)

€600,000-800,000

US$720,000-960,000

PROVENANCE

Collection Madeleine Rousseau (1895-1980), Paris

Marie-Ange Ciolkowska (1898-1992), Paris

Loudmer, Paris, 28 juin 1989, lot 233

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

BIBLIOGRAPHIE

Apollinaire, G., Rivet, P., Rousseau, M. et Tzara, T., *Collection « Le Musée Vivant » - L'art océanien. Sa présence*, n° 38, Paris, 1951, p. 26, n° 41

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 38

Valluet, C., *Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2019, p. 38

« DU NOIR PUISONS LA LUMIÈRE »[1]

par Jean-Philippe Beaulieu

Les *ulis* sont des représentations d'ancêtres puissants, commandant de complexes rites funéraires du pays Mandak, au centre de l'île de Nouvelle-Irlande. Ils sont trapus, avec des épaules larges et des jambes courtes. Ils portent une crête sur leur tête, un collier de barbe, les oreilles percées, avec une large bouche plantée de dents serrées. Pour les *ulis* les plus anciens, leur mâchoire est projetée en avant. Ils affichent un regard perçant, un sourire carnassier et une attitude de défiance, sûrs de leur puissance. Les *ulis* dardent une poitrine pointue et un sexe épais. Considérés comme hermaphrodites par les premiers voyageurs, les *ulis* sont des figures d'ancêtres masculins. Ils incarnent la force et la puissance absolue, mais aussi la fertilité.

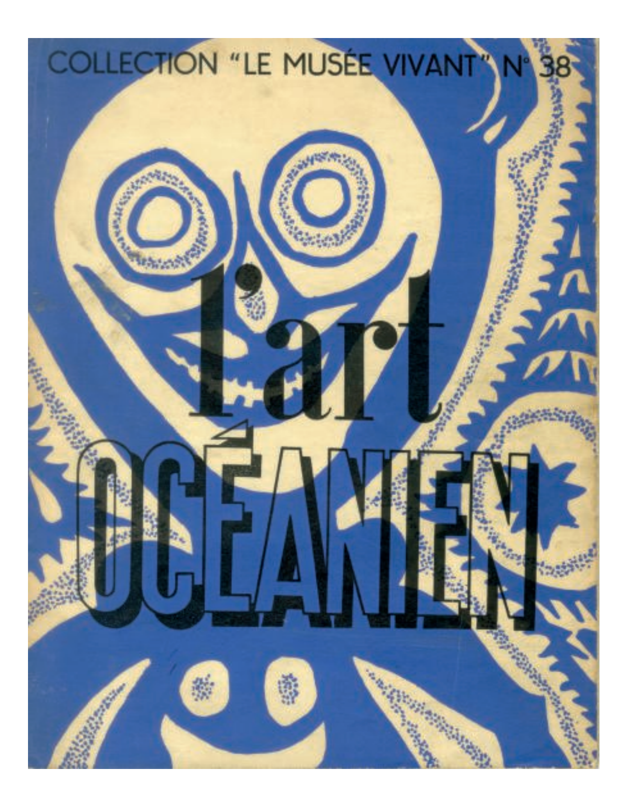
Au sein du corpus de deux-cent-vingt-six *ulis*, on en dénombre seize d'environ soixante à quatre-vingt centimètres. Ils respectent les canons stylistiques de l'ensemble du corpus, et ils sont presque tous du même type, à savoir *Selambungin Sononodo*s comme le *uli* d'André Breton, les bras pendants le long du corps. Douze d'entre eux ont la particularité d'avoir leurs pieds posés sur un socle de bois cylindrique et percé. Ils sont désignés sous le nom *d'evorok-moanu* par Augustin Krämer qui séjourna dans le pays Mandak en 1908-1909.

"WE DRAW THE LIGHT FROM THE DARK"[1]

by Jean-Philippe Beaulieu

Ulis are the representations of powerful ancestors who command complex funeral rituals in Mandak country, located in central New Ireland. They are squat, and they have broad shoulders and short legs. Each one features a mohawk on the head, a chinstrap beard, pierced ears and a wide mouth lined with tight rows of teeth. In the most ancient *ulis*, the jaws protrude forward. Each one has piercing eyes, a broad, predatory grin, and a defiant attitude, assured of its force. An *uli* thrusts forward its chest and thick phallus. Considered hermaphroditic by the first explorers, *ulis* are in fact figures of male ancestors. They embody strength and absolute power, as well as fertility.

Within the corpus of 226 *ulis*, there are 16 that measure approximately 60 to 80 centimetres. They follow the stylistic models of the entire corpus, and they are almost all of the same type - that of *Selambungin Sononodos* - like the André Breton *uli*, with arms hanging at its sides. Twelve of them have the distinctive feature of having their feet placed on a pierced, cylindrical wooden base. They are called *evorok-moanu* according to Augustin Krämer, who stayed in Mandak country in 1908-1909.



> Apollinaire, G., Rivet, P., Rousseau, M. et Tzara, T., *Collection « Le Musée Vivant » - L'art océanien. Sa présence*, n° 38, Paris, 1951, couverture. DR

Sept *evorok-moanu*, dont cet *uli* de Michel Périnet, sont surnommés « les *ulis* noirs ». En effet, ils sont couverts d'une épaisse couche de suie due à une longue exposition à la fumée quand ils étaient conservés dans les chevrons de la maison des hommes, entre leurs présentations pour des cérémonies. Les cinq autres ont été repigmentés quelques années avant leur acquisition, mais aussi affichent une patine profonde, des couches multiples de pigments et du noir de fumée. Les *evorok-moanu* sont tous anciens, ayant eu une longue vie rituelle avant leur acquisition au début du XXe siècle. Le seul ayant été soumis à une analyse de type Carbone 14 à ce jour est daté du XVIIIe siècle. Nous avons des informations d'acquisition pour sept des douze *evorok-moanu*, et ils sont tous originaires du Nord du pays Mandak. Trois ont été acquis à Panakondo, un à Konos, un à Lemau et deux[2] à Konombin. Tous ces sites sont à moins d'une journée de marche, au cœur du pays Mandak d'où sont originaires les *ulis*. C'est aussi l'endroit d'origine de la tradition *uli*, les villages des collines de Konombin et Tegerot.

Ce chef-d'œuvre de la collection Michel Périnet est un membre emblématique du corpus des *ulis* noirs. Il possède tous les attributs des *ulis* les plus anciens du corpus, dégageant une grande puissance. Sa patine due au noir de fumée est épaisse, soulignant les longues années attendues dans les poutres de la maison des hommes entre ses présentations dans les cérémonies. Nous remarquons aussi, en haut de la cage thoracique, sur la patine noire, des restes de blanc de chaux. En effet, avant d'être utilisé, cet *uli* fut ré-enduit de chaux, repeint, présenté, puis restocké.

Seven *evorok-moanu*, including this *uli* belonging to Michel Périnet, are known as "the black *ulis*". Indeed, they are covered with a thick layer of soot due to long-term exposition to smoke while being stored in the rafters of the men's house when not being presented for ceremonies. The five others were repigmented a few years before they were purchased, but they also show a deep patina, with multiple layers of pigment and black smoke residue. All *evorok-moanu* are very old, having had a long ritual life before their purchase in the beginning of the 20th century. The only one that was subjected to a Carbon-14 type of analysis dates back to the 18th century. We have the purchase information for seven of the twelve *evorok-moanu*, and they all originated in northern Mandak country. Three of them were acquired in Panakondo, one in Konos, one in Lemau, and two[2] in Konombin. All these places are located within one day's walk, at the heart of Mandak country, where *ulis* originated. This is also the spot where the *uli* tradition began, in the villages of the Konombin and Tegerot hillsides.

This masterpiece from the Michel Périnet collection is an emblematic member of the black *uli* corpus. It features all the characteristics of the oldest *ulis* of the corpus, radiating great power. Its black smoke patina is thick, attesting to the long years that it was stored in the rafters of the men's house when not being presented at ceremonies. We also note traces of white lime, at the top of the chest, applied over the black patina. Indeed, before being used, this *uli* was coated with a fresh coat of lime, repainted, presented, and then stored.





Nous ne savons pas encore quand et où il a été acquis en Nouvelle-Irlande, mais la quasi-totalité des *ulis* fut acquise avant 1909. Nous remarquons que le style de sa crête ne se retrouve que sur des *ulis* anciens, deux acquis à Panakondo (le Walden-Loeb-Verité, et celui du musée de Hambourg, inv. n° 502i), un de la collection Beyeler (inv. n° 170) et le *uli* du musée du quai Branly - Jacques Chirac. Les pieds sont assez fins et allongés, une caractéristique que l'on trouve chez les *ulis* anciens du corpus acquis à Konos ou Panakondo, et pas dans d'autres lieux. Il est probablement originaire de la région autour de Panakondo, comme les autres *ulis* du même type.

Sur les douze du corpus, six sont aujourd'hui en collection privée, à savoir le *uli* noir de Michel Périnet, le Walden-Loeb-Vérité, ainsi que les ex-Berlin, inv. n° VI 34276, ex-Berlin-Carlo Mozino, ex-Frankfurt, inv. n° NS 25356, et ex-Munich, inv. n° 12-43-66.

Ces *ulis* n'étaient utilisés que pour les cérémonies les plus importantes, comme celle de 1905 décrite par Augustin Krämer. Lors de ce rituel où dix *ulis* furent présentés par dix chefs de village, un seul *uli evorok-moanu* participa à la cérémonie, présenté au sommet d'une hutte conique, un peu comme un tepee. Edgar Walden prit une photographie de ce type de hutte à Lamasong en janvier 1909, avec un *uli evorok-moanu*. Krämer réalisa un croquis de la scène dans son carnet et commenta leur usage particulier dans sa publication, de 1925.

Nous avons une première trace du *uli* noir de Michel Périnet chez Madeleine Rousseau. Elle en publia une photo dans son ouvrage sur l'art océanien en 1951. Deux photos furent alors envoyées au musée de Bâle et conservées dans les archives. On le retrouve ensuite chez la légendaire marchande Marie-Ange Ciolkowska avant d'être acquis par Michel Périnet sous le marteau de Guy Loudmer, en juin 1989.

[1]Tzara, T., « Note sur l'art nègre » *in Sic*, vol. 2, Paris, septembre 1917, n° 22, p. 2

[2]Un de ces *ulis* est au musée de Lugano, tandis que pour l'autre, nous avons des notes des carnets de Friederici le décrivant, parlant de son acquisition à Konombin, le 4 juillet 1908, mais il n'a pas encore été identifié à ce jour. Nous ne savons pas s'il s'agit de l'un des douze mentionnés ici, ou un autre, non-encore identifié

We do not yet know when and where it was acquired in New Ireland, but almost all *ulis* were purchased before 1909. We note that the mohawk style is present only on the old *ulis*, including two purchased in Panakondo (that of Walden-Loeb-Verité, and that of the Museum of Ethnology, Hamburg, inv. no. 502i), one from the Beyeler collection (inv. no. 170), and that of the quai Branly - Jacques Chirac Museum. The feet are relatively slender and long, a characteristic found in the ancient *ulis* acquired in Konos and Panakondo but not in other locations. It probably originated in the region surrounding Panakondo, like the other *ulis* of the same type.

Among the twelve of this corpus, six are in private collections today: the black *uli* of Michel Périnet, and those kept by Walden-Loeb-Vérité; the one formerly in the Ethnological Museum of Berlin, inv. no. VI 34276; the one formerly in Berlin-Carlo Mozino; the one formerly in Frankfurt, inv. no. NS 25356; and the one formerly in Munich, inv. no. 12-43-66.

These *ulis* were only used for the most important ceremonies, such as the one in 1905 described by Augustin Krämer. During this ritual, where ten *ulis* were presented by ten village chiefs, one single *evorok-moanu uli* was involved in the ceremony, presented at the top of a conical hut, similar to a tipi. Edgar Walden took a photo of this type of hut in Lamasong in January 1909, topped with an *evorok-moanu uli*. Krämer sketched the scene in his notebook, and he mentioned their specific usage in his 1925 report.

The first traces of the black *uli* from the Michel Périnet collection come from Madeleine Rousseau. She published a photo of it in her book on Oceanic art in 1951. Two photos were sent to the Museum of Cultures in Basel and kept in the archives. It was then found in the possession of the legendary dealer Marie-Ange Ciolkowska before being purchased by Michel Périnet in an auction held by Guy Loudmer in June 1989.

[1]Tzara, T., « Note sur l'art nègre » *in Sic*, vol. 2, Paris, september 1917, no. 22, p. 2

[2]One of these *ulis* is kept at the Museum of Cultures in Lugano, while the other is described in the notebooks of Friederici, writing about his purchase in Konombin on 4 July 1908; but it has not been identified to date. We do not know whether it is one of the twelve mentioned here, or another, as-yet unidentified one

24 PLAQUE *BARAVA*, ÎLE DE CHOISEUL, ÎLES SALOMON

BARAVA PLAQUE, CHOISEUL ISLAND, SOLOMON ISLANDS

Haut. 36 cm (14½ in.) ~

€20,000-30,000
US$25,000-36,000

PROVENANCE
Collection Pierre Langlois (1927-2015), Lille, acquis *ca.* 1969
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1994

LES SILHOUETTES ÉTERNELLES

par Philippe Peltier

Le terme salomonais *barava* désigne les plaques sculptées dans des coquilles fossiles de bénitiers (*Tridacna gigas*). Suivant leur provenance ils portent des noms spécifiques. Ainsi, sur l'île de Choiseul, d'où provient cet exemplaire, ils sont dénommés *sarubangara*. Ils présentent tous une même structure : un anneau surmonté de plusieurs frises composées de figures d'animaux, de silhouettes humaines ou de motifs abstraits. Les *barava* étaient déposés sur les tombes des hommes les plus importants d'un clan ou bien utilisés afin de marquer les limites d'un territoire.

L'étonnant *sarubangara* de la collection Périnet présente deux registres de figures humaines. Au registre supérieur cinq figures sculptées de profil sont assises dans une forme qui évoque celle d'une pirogue. Chaque membre de l'équipage pose son bras sur l'épaule de celui qui le précède. En dessous, trois cercles, puis, dans le dernier registre, deux figures, aux coudes posés sur leurs genoux et aux têtes prolongées par une coiffe, sont assises de profil. Elles encadrent des figures de face en position accroupie. Suivant les informations recueillies auprès des habitants de Choiseul, ces différentes frises sont la représentation symbolique des générations qui, au cours du temps, ont modelé les paysages et les lieux dans lesquels continuent à vivre leurs descendants.

Rares sont les *sarubangara* qui, comme celui-ci, nous sont parvenus intacts. Cet objet, comme une étiquette en fait foi, fut acquis en 1969 par l'antiquaire et coureur de mondes, Pierre Langlois sur l'île de Choiseul. Il compte parmi les exemplaires connus les plus remarquables : il allie qualité de sculpture à une taille exceptionnelle.

ETERNAL SILHOUETTES

by Philippe Peltier

The Solomon Island term *barava* refers to plates sculpted from fossilised giant clam shells (*Tridacna gigas*). They bear specific names depending on their origins. On Choiseul Island, where this piece originated, they are known as *sarubangara*. All have the same structure: a ring shape below several friezes made up of animal or human figures of abstract designs. *Barava* pieces were placed on the tombs of the most important men of a clan or, alternatively, used to mark the boundaries of a territory.

The surprising *sarubangara* from the Périnet collection features two rows of human figures. On the top row, five sculpted figures are seen from the side, seated in a shape like that of a pirogue. Each member of the team has his arm on the shoulder of the one in front of him. Below are three circles, and in the last row, two figures are shown from the side, elbows on their knees, heads stretching upwards into headdresses. They frame crouched forward-facing figures. According to information gathered from the inhabitants of Choiseul, these friezes are the symbolic representation of several generations who, over time, shaped the landscapes and living spaces which their descendants continue to inhabit.

Only rarely have *sarubangara* been recovered in an intact condition. This object, as a label attests, was purchased in 1969 on Choiseul Island by the antiques dealer and explorer Pierre Langlois. It is one of the most remarkable examples of its kind, combining high-quality sculpting with an exceptional size.



25 STATUE SÉNUFO, CÔTE D'IVOIRE
SENUFO FIGURE, IVORY COAST

Haut. 88 cm (34⅝ in.)

€60,000-80,000
US$73,000-97,000

PROVENANCE
Collection Pierre Vérité (1900-1993), Paris
Enchères Rive Gauche, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 65
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

UNE DANSEUSE SÉNOUFO

par Bertrand Goy

Sans tomber dans la facilité de citer une belle hellène universellement célèbre bien qu'elle ait perdu la tête, il convient de rappeler que nombre de statues décapitées enrichissent les plus prestigieux des musées sans compter les nombreux sites où les intempéries et la sauvagerie des hommes ont mutilé bouddhas, pharaons et autres antiques éphèbes sans en amoindrir la beauté. Ce manque permet de laisser sa propre imagination concevoir une image unique et idéale du visage absent. Devant la somptueuse Sénoufo de la collection Périnet, notre rêverie peut s'alimenter d'une réalité dont nous avons quelques exemples, à commencer par une célèbre et altière statue, conservée au musée du quai Branly – Jacques Chirac (inv. n° 73.1964.8.1), proche à bien des endroits et dont le très beau visage ne dépare pas le reste de l'anatomie. Ces objets, d'une grande rareté, constituent une catégorie particulière de *poro-plibélé*[1] – plus connues sous le nom de *déblé*.

Wulo No, l'effigie proposée ici, accompagnée de *Wulo To*, son pendant masculin, avaient pour objet d'honorer le couple originel. Bien que désormais esseulée, la statue de la collection Périnet tient une place à part dans ce club très fermé, une des rares dont la taille dépassait largement le mètre au temps lointain où elle jouissait encore de son intégrité physique.

Outre son imposante stature, un étrange attribut brandi de sa main droite, une sorte de maillet à la poignée cylindrique prolongée d'une tête arrondie, confirme son identité ; cet objet semble en effet être la marque distinctive de la moitié féminine du « couple primordial » comme en témoignent les rares exemplaires figurant dans des collections privées et publiques, tel celui ayant appartenu à Frieda et Milton Rosenthal ou l'exemplaire conservé au National Museum of African Art de Washington.

[1]Ce terme – ainsi que celui de *Por-debele* ou *Por-Pia* – recouvre l'ensemble des statues de grande taille quelle que soit leur fonction. L'ethnologue Anita Glaze parlait de *Pompibele*, les enfants du *Poro*

A SENUFO DANCER

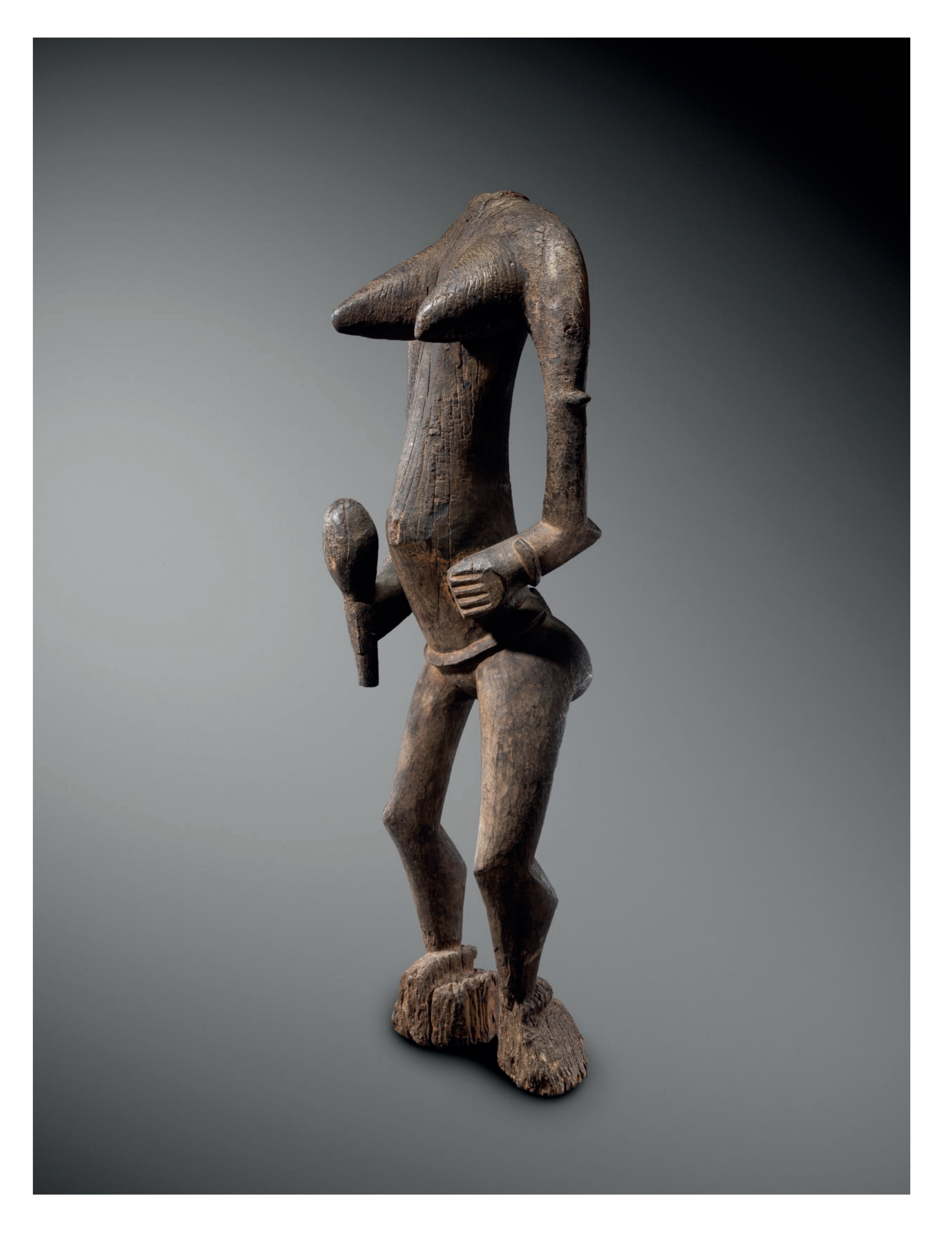
by Bertrand Goy

Without succumbing to the convenience of citing a beautiful Helen who is universally famous despite having lost her head, it should be reiterated that a number of decapitated statues enrich the most prestigious museums, not to mention numerous sites where the natural elements or man's savagery resulted in the mutilation of buddhas, pharaohs and other sculptures of idealised beauty without lessening their appeal. The missing piece enables the imagination to conceive of a unique, idealised image of the absent face. As we admire the opulent Senufo from the Périnet collection, our dreams are backed by a reality of which we have a few examples. The first is a famous, haughty statue, kept at the quai Branly – Jacques Chirac Museum (inv. no. 73.1964.8.1), which shares quite a few characteristics with this one. Its magnificent face certainly does not spoil the rest of the body. These exceedingly rare objects make up a specific category of *poro-plibele*[1], better known as *déblé*.

This effigy, *Wulo No*, and its male counterpart, *Wulo To*, were designed to honour the primordial couple. Although it now stands alone, the statue of the Périnet collection holds a special place in a very exclusive club: it is one of the rare pieces of a size that would have measured just over one metre in the distant past when it was still intact.

In addition to the distinctiveness of its imposing stature, it brandishes a strange object in its right hand. The shape of this mallet with a cylindrical handle extending into a rounded head confirms its identity. Indeed, this object appears to be the characteristic mark of the female half of the "primordial couple", as demonstrated by the rare examples among private and public collections. One belonged to Frieda and Milton Rosenthal, while another is kept at the National Museum of African Art in Washington, D.C.

[1]The term, as well as the term *Por-debele* or *Por-Pia*, includes all large-scale statues, whatever their function. The ethnologist Anita Glaze called them *Pompibele*, the children of *Poro*



26 CIMIER *CI WARA* BAMANA, MALI

BAMANA *CI WARA* HEADDRESS, MALI

Haut. 64.5 cm (25⅜ in.)

€150,000-250,000

US$190,000-300,000

PROVENANCE

Collection Pierre Vérité (1900-1993), Paris

Enchères Rive Gauche, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 37

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION

New York, Museum of Primitive Art, *Antelopes and Queen Bambara Sculpture from the Western Sudan*, 17 février – 8 mai 1960

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Afrique : cent tribus, cent chefs-d'œuvre*, 28 octobre – 30 novembre 1964

Washington, National Gallery of Art, *African Sculpture*, 29 janvier – 1er mars 1970

Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, *African Sculpture*, 21 mars – 26 avril 1970

New York, Brooklyn Museum, *African Sculpture*, 26 mai – 21 juin 1970

Zurich, Kunsthaus, *Die Kunst von Schwarz Afrika*, 31 octobre 1970 – 17 janvier 1971

Pays-Bas, Haags Gemeentemuseum, *Kunst uit Africa, Rond de Niger de machtige rivier*, 3 juillet – 5 septembre 1971

Londres, British Museum, *Manding: Focus on an African Civilisation*, 23 juin – 31 août 1972

Florence, Forte di Belvederi, *La grande scultura dell'Africa Nera*, 15 juin – 29 octobre 1989

Paris, Musée Dapper, *Le Grand héritage. Sculptures de l'Afrique noire*, 21 mai – 15 septembre 1992

Paris, Musée Dapper, *Lam Métis*, 26 septembre 2001 - 20 janvier 2002

BIBLIOGRAPHIE

Fagg, W. et Elisofon, E., *La Scultpure Africaine*, Paris, 1958, p. 49, n° 44

Goldwater, R., *Bambara Sculpture of the Western Sudan*, New York, 1960, p. 39, n° 56

Fagg, W., *Afrique : cent tribus, cent chefs-d'œuvres*, Paris, 1964, n° 19

Fagg, W., *Sculptures africaines*, Paris, 1966, pl. 11

Laude, J., *Les Arts de l'Afrique Noire*, Paris, 1966, p. 243, n° 143

Balandier, G. et Macquet, J., *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, 1968, p. 21

Pericot-Garcia, L., Galloway, J. et Lommel, A., *Prehistoric and Primitive art*, New York, 1968, p. 141, n° 170

Duerden, D., *African Art*, Londres, 1968, pl. 11

Duerden, D., *L'Art africain*, Paris, 1969, pl. 11

Fagg, W., *African sculpture*, Washington, 1970, p. 113, n° 129

Kan, M., *31 Masterpieces of African Sculpture*, New York, 1970, p. 50

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz Afrika*, Recklinghausen, 1972, pp. 46-47

Leuzinger, E., *Kunst uit Afrika, Rond de Niger, de machtige rivier*, La Haye, 1971, p. 47, n° 7

Leuzinger, E., *The Art of Black Africa*, Londres, 1972, p. 47, n° B7

Lehuard, R., « Les expositions » in *Arts d'Afrique Noire*, n°3, Arnouville, 1972, p. 13, n° 6

Atkins, G., *Manding art and civilisation*, Londres, 1972, p. 26, n° 105

Balandier, G. et Macquet, J., *Dictionary of Black African civilization*, New York, 1974, p. 16

Elisofon, E. et Fagg, W., *The Sculpture of Africa*, Londres, 1978, p. 49, n° 44

Bassani, E., *La grande scultura dell'Africa Nera*, Florence, 1989, p. 106, n° 29

Bassani, E., *Le Grand héritage. Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, 1992, p. 136

Falgayrettes-Leveau, C., *Lam Métis*, Paris, 2001, p. 216





LES COURTES PATTES DE L'ANTILOPE
LE CIMIER BAMBARA DE LA COLLECTION VÉRITÉ

par Bernard Dulon

On désigne sous le nom de Bambara un ensemble de populations occupant essentiellement le sud de l'actuel Mali.

[…] En contrepoint du pouvoir politique, de puissantes sociétés initiatiques régissaient la vie sociale et religieuse des Bambara, chacune possédant ses propres rites de passage, ses objets cultuels, ses fétiches (ou *Boli*), ses danses et ses masques. La plupart de ces sociétés étaient extrêmement secrètes, mais d'autres montraient des dispositions plus ostentatoires. Ainsi la société *Tyiwara* intervenait publiquement lors des cérémonies agraires suivies et appréciées par l'ensemble de la communauté. Le corps dissimulé sous un costume conséquent, les danseurs portaient au sommet de leur crâne des effigies mâle et femelle de l'être hybride[1], mais possédant toujours essentiellement les traits d'une antilope, qui apporta aux hommes la première céréale et l'agriculture. La danse révélait la présence tangible de *Tyiwara*[2], célébrait l'union de la terre et du soleil, des principes féminin et masculin, et exaltait le travail des cultivateurs.

L'apparente ouverture du culte *Tyiwara* a sans doute contribué à la célébrité de ces cimiers zoomorphes. Dès 1882, un exemplaire entra dans les collections publiques françaises[3] alors que les statues sacrées de l'impénétrable société du *Djo* ne furent exposées en public qu'à partir des années 1960[4].

[…] Dans la région de Ségou, les *Tyiwara* dansaient toujours en couple. Le cimier mâle s'inspirait de l'antilope-cheval[5] à l'imposante crinière, tandis que son alter ego femelle représentait un oryx portant son petit sur le dos. Leurs importantes cornes dressées vers le ciel évoquaient la germination, les corps très schématisés et supportés par de courtes pattes reposaient sur une base ajourée permettant la fixation à une coiffe de portage en osier. La surprenante stylisation du corps de l'animal et de ses quatre membres, réputés pour leur élégance déliée, peut s'expliquer par la chorégraphie. […] Une lecture métaphorique pourrait également révéler une résurgence du corps trapu de l'oryctérope, un mammifère fouisseur qui, selon une ancienne tradition, enseigna aux Bamana les techniques agricoles.

Les cimiers *Tyiwara* anciens sont relativement nombreux et tout collectionneur a été, au cours de sa quête, plusieurs fois confronté à la possibilité d'en acquérir. Michel Périnet attendit pourtant la vente de la collection Vérité[6] pour choisir entre tous, celui qui allait enfin enrichir son exceptionnel ensemble d'œuvres d'art en faisant fi de la notoriété de la pièce qui lui importait peu[7].

[…] Toutes les audacieuses solutions plastiques proposées en ce chef-d'œuvre sont à la mesure du génie de l'artiste qui sut si bien traduire nombre des concepts régissant l'univers symbolique de sa société.

[1] Également appelé *Tyiwara*
[2] Voir note précédente
[3] Musée d'Ethnographie du Trocadéro, voyage du Capitaine Archinard, 1882
[4] À l'occasion de l'exposition *Bambara Sculpture from the Western Sudan* organisée en 1960 par Robert Goldwater au Museum of Primitive Art de New York
[5] Ou hippotrague
[6] Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris, 17 juin 2006. Pas moins de treize cimiers *Tyiwara* furent dispersés au cours de la vacation
[7] *Cf.* Rubrique *Expositions et Publications*

THE SHORT LEGS OF THE ANTELOPE
THE BAMBARA CREST OF THE VÉRITÉ COLLECTION

by Bernard Dulon

Bambara is a name that encompasses a group of indigenous peoples who essentially occupying the south of current-day Mali.

[…] As a counterpoint to political authority, powerful initiatory societies regulated the social and religious life of the Bambara, each with its specific rites of passage, cultural objects, fetishes (or *Boli*), dances and masks. Most of these societies were extremely secret, while others demonstrated more ostentatious dispositions. For example, the *Tyiwara* society publicly participated in agrarian ceremonies that were attended and appreciated by the entire community. With their bodies concealed beneath substantial costumes, the dancers wore male and female effigies atop their heads. The beings have hybrid features[1], but they essentially assert the characteristics of an antelope, believed to have brought the people their first cereals and agriculture. The dance revealed the tangible presence of *Tyiwara*[2], celebrating the union of the earth and sun, the female and male principles, and glorifying the work of farmers.

The apparent opening of the *Tyiwara* cult probably contributed to the fame of these zoomorphic crests. In 1882, a first example entered the French public collections[3], while the sacred statues of the impenetrable *Djo* society were only exhibited in public beginning in the 1960s[4].

[…] In the Ségou region, *Tyiwara* performers always danced in couples. The male crest was inspired by an equine antelope[5] with an imposing mane, while its female counterpart represented an oryx carrying its young on its back. The hefty horns rising upwards represented germination, while the extremely simplified body with short legs stood on an openworked base that could be affixed to a willow headdress support. The surprising stylisation of the animal's body and of its four members, known for their slender elegance, can be explained by the choreography. […] A metaphoric interpretation could also reveal a resurgence of the squat body of the aardvark, a burrowing mammal which, according to ancient tradition, taught the Bambara their agricultural techniques.

Ancient *Tyiwara* crests are relatively numerous, and any collector has had the opportunity to purchase one at some point during the course of their research. However, Michel Périnet waited for the auction of the Vérité[6] collection to choose, among many others, the crest that would be deserving to join his exceptional array of artwork. Its renown, however, mattered little to him[7].

[…] All the bold plastic solutions proposed in this masterpiece befit the level of ingenuity of the artist, who was able to express a number of the concepts regulating the symbolic universe of his society so well.

[1] Also called *Tyiwara*
[2] See previous note
[3] Musée d'Ethnographie du Trocadéro, voyage of Captain Archinard, 1882
[4] For the *Bambara Sculpture from the Western Sudan* exhibition, organised in 1960 by Robert Goldwater at the Museum of Primitive Art of New York
[5] Or Roan antelope
[6] Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris, 17 June 2006. No fewer than thirteen *Tyiwara* crests were sold off during the day's sale
[7] *Cf. Exhibitions and Publications* heading

27 STATUE FANG, GUINÉE ÉQUATORIALE

FANG FIGURE, EQUATORIAL GUINEA

Haut. 47 cm (18½ in.)

€400,000-600,000

US$490,000-730,000

PROVENANCE

Exposición Ibero-Americana, International Exposition of Arts and Techniques of Spanish Guinea, Séville, 1929

Collection Josep Lluís Sert i López (1902-1983), Espagne

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1984

EXPOSITION

Séville, Parque de María Luisa, *Exposición Ibero-Americana, International Exposition of Arts and Techniques of Spanish Guinea*, 9 mai 1929 - 21 juin 1930

Massachusetts, Cambridge, Harvard University, Carpenter Center for the Visual Arts en partenariat avec the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, *Designs for Living - Symbolic Communication in African Art*, 2 novembre - 20 décembre 1982

BIBLIOGRAPHIE

Adams, M., *Designs for Living - Symbolic Communication in African Art*, Cambridge, 1982, pp. 33-35, n° 13

DE MIRÓ À PICABIA : HISTOIRE DU *BYERI*

par Louis Perrois

La statuette masculine d'ancêtre *eyema-byeri*, fut acquise en 1930 par l'architecte catalan, Josep Lluís Sert i López, à la fin de la grande exposition ibéro-américaine de Séville qui comprenait, entre autres installations, un Pavillon de la Guinée Espagnole et une « *International Exposition of Arts and Techniques of Spanish Guinea* ».

Ami de Le Corbusier et de Joan Miró, bâtisseur de sa fondation à Barcelone et de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, il fit une longue carrière en Europe puis aux États-Unis où il succéda à Walter Gropius à la tête de la Graduate School of Design de l'université d'Harvard. Sa vie durant il conserva toujours précieusement sa belle œuvre Fang dont il fit un legs à son département universitaire.

FROM MIRÓ TO PICABIA: THE HISTORY OF THE *BYERI*

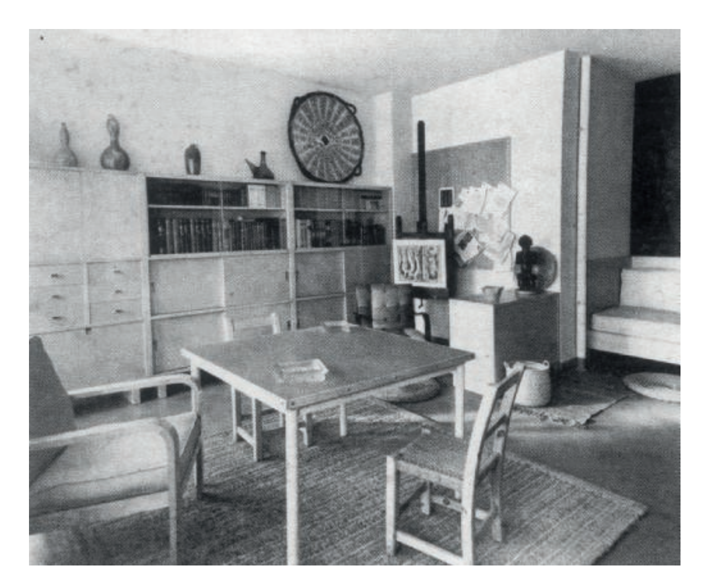
by Louis Perrois

This male figure of an *eyema-byeri* ancestor was purchased in 1930 by the Catalan architect, Josep Lluís Sert i López, at the end of the great Ibero-American exhibition in Seville. Among other installations, the event included a Pavilion of Spanish Guinea and an "International Exposition of Arts and Techniques of Spanish Guinea".

A friend of Le Corbusier and Joan Miró who created his Foundation in Barcelone and the Maeght Foundation in Saint-Paul-de-Vence, he had a long career in Europe and then in the United States, where he succeeded Walter Gropius at the head of the Graduate School of Design of Harvard University. Throughout his life, he always treasured this beautiful Fang work, which he bequeathed to his university department.







> Appartement de Josep Lluís Sert i López à Barcelone, Calle Muntaner. © Courtesy of the Frances Loeb Library. Harvard University Graduate School of Design. DR



> Pablo Picasso, JosepLluís Sert i López et Joan Miró, Notre-Dame de Vie, Mougins, 1972. Archive Successió Miró. © Successió Miró / ADAGP, Paris, 2021. © Coll. Jacqueline Picasso / ADAGP, Paris, 2021. DR

Fascinant destin que celui de cette statuette, qui passa de la collection d'un proche de Miró et d'Aimé Maeght à celle d'un amoureux de Francis Picabia, et ne cessa donc, au cours de son histoire européenne, d'être confrontée à nombre de chefs-œuvre de l'art du XXe siècle.

Rapportée du Rio Muni dans les années 20, d'une morphologie à la fois classique dans la manière des Fang Ntumu et très expressive, elle était déjà d'une ancienneté notable, très certainement de la seconde moitié du XIXe siècle. De structure « longiforme » avec un torse qui s'étire sous le cou massif, l'effigie s'appuie sur des membres inférieurs trapus, avec des cuisses charnues en position assise, supportées par un pédoncule postérieur monoxyle et des mollets épais. Les larges épaules de relief arrondi semblent accrochées au tronc, avec des bras musculeux et des avant-bras ramenés devant le plexus, les mains ébauchées tenant une sorte de coupe à offrandes. L'artiste a pris soin de marquer les pectoraux et aussi, au revers les omoplates en les traitant en léger relief. C'est la tête qui donne à cette figure d'ancêtre tout son caractère avec d'une part un visage au front en quart de sphère et des joues en creux, sous les sourcils en relief, le nez aux ailes bien ourlées et la bouche aux fines lèvres très étirées vers l'avant. Les yeux très larges, plus ou moins en forme d'amande, sont faits de plaquettes métalliques collées à la résine. La coiffe à crête axiale est magnifique par son enroulement sur le haut du crâne et son retour ourlé sous la nuque.

Au plan décoratif, les tempes sont marquées d'un motif en V, ouvert vers les yeux, « en pointe de flèche » traité en léger relief (fer de lance = *etun akoñ*). Au revers, le motif scarifié qui marque joliment le dos du personnage selon son axe vertébral, ce qui est rare dans la statuaire fang, évoque probablement les feuilles symétriques du palmier des marais (*akora*) ou des rubans de raphia ou de liane (*nloñ*), qui se présente aussi en arêtes de poisson (*okañ-e-kos* ou *sesom*), dans une version punctiforme en alignement de petites cupules (*cf.* Tessmann, G., *Die Pangwe*, Berlin, 1913, chap. IX, n° 211k).

The destiny of this sculpture is fascinating, from the collection of a friend of Miró and Aimé Maeght to that of an enthusiast of Francis Picabia: throughout its European history, it never ceased to converse with 20th century masterpieces.
Brought from the Rio Muni region in the 1920s, it was already remarkably old at the time, very certainly dating from the second half of the 19th century. It features a morphology that is both very expressive and classical in the Fang Ntumu way. Its elongated structure features a torso that stretches down from the massive neck. The effigy is poised on squat lower members. Its strong legs are bent in a seated position, supported by a monoxylous posterior peduncle and thick calves. The wide shoulders in rounded relief appear to be stuck to the torso. Its muscular arms extend into forearms tightened in front of the plexus and indistinct hands holding a sort of offering cup. The artist took care to mark the pectoral muscles and also, on the back, the shoulder blades, carving them in a light relief. However, it is the head that provides this ancestor figure with so much character. The forehead forms a quarter-sphere while the cheeks are hollow under the eyebrows in relief. The nose has well-defined nostrils, and the fine lips of the mouth are pulled intensely forward. The very large, rather almond-shaped eyes are made of small metal plates stuck to resin. The axial ridge hairstyle wraps magnificently along the top of the head and is turned up at the nape of the neck.

In decorative terms, the temples are marked with a V-shaped design opening towards the eyes "in an arrow head" sculpted in light relief (arrow head = *etun akoñ*). The back side features a scarified design that prettily marks the back of the figure along its backbone, a rare feature in Fang statues. It probably evokes the symmetrical fronds of a mangrove palm (*akora*) or strips of raphia or liana (*nloñ*) also in a fishbone shape (*okañ-e-kos or sesom*), in a punctured version aligned with small cupules (*cf.* Tessmann, G., *Die Pangwe*, Berlin, 1913, chap. IX, no. 211k).





28 MASQUE *NGIL* FANG, GABON

FANG *NGIL* MASK, GABON

Haut. 41.5 cm (16⅜ in.)

€700,000-1,000,000

US$850,000-1,200,000

PROVENANCE

Collection Léonce Guerre (1880-1948), Marseille, acquis en 1929

Collection Pierre Guerre (1910-1978), Marseille, inv. n° 61

Collection Christine et Alain Vidal-Naquet, Marseille, transmis par descendance

Loudmer, Paris, *Collection Pierre Guerre*, 20 juin 1996, lot 68

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION

Arles, Musée Réattu, *Art Afrique Noire: arts et civilisations*, 10 avril – 30 septembre 1954

Paris, Cercle Volney, *Les arts africains*, 3 juin - 7 juillet 1955

Marseille, Musée Cantini, *Arts Africains*, 23 mars - 2 août 1970

Marseille, Centre de la Vieille Charité, MAAOA - Musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, 20 mars - 31 mai 1992

BIBLIOGRAPHIE

Guerre, P. et Latour J., *Art Afrique Noire : arts et civilisations*, Arles, 1954, pl. V, n° 122

Vérité, P.-S., *Les arts africains*, Paris, 1955, p. 65, n° 259 (non ill.)

Guerre, P. *et al.*, *Arts africains*, Marseille, 1970, p. 117, n° 112

Lehuard, R., « La collection Léonce - Pierre Guerre » *in Arts d'Afrique Noire*, n° 13, Arnouville, printemps 1975, p. 13, n° 13

Nicolas, A. et Sourrieu, M., *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, Marseille, 1992, p. 99, n° 37

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 99, Arnouville, automne 1996, p. 58

LE CŒUR DE L'ESPRIT

par Pierre Amrouche

Les masques attribués à la société du *Ngil* sont rares. Seule une quinzaine d'exemplaires de belle qualité sont connus. Celui-ci est parmi les plus beaux, sa patine et ses volumes sont superbes, les détails de la sculpture sont sensibles, en particulier les oreilles, la bouche et les yeux, enfin le dessin en forme de cœur délimité par les grandes arcades sourcilières et l'ovale du visage, est parfait, l'archétype du style.

Dans l'essai rédigé par Louis Perrois à l'occasion de la vente Guerre, *L'art gabonais dans la collection Guerre*, l'auteur décrit ainsi le masque *Ngil* : « le masque blanc du *Ngil* est d'une qualité exceptionnelle : pureté des formes courbes, ampleur des volumes convexes (front) et concaves (orbites et face), articulation contrastée des sourcils, du nez allongé et de la bouche, économie des couleurs. »

THE HEART OF THE MIND

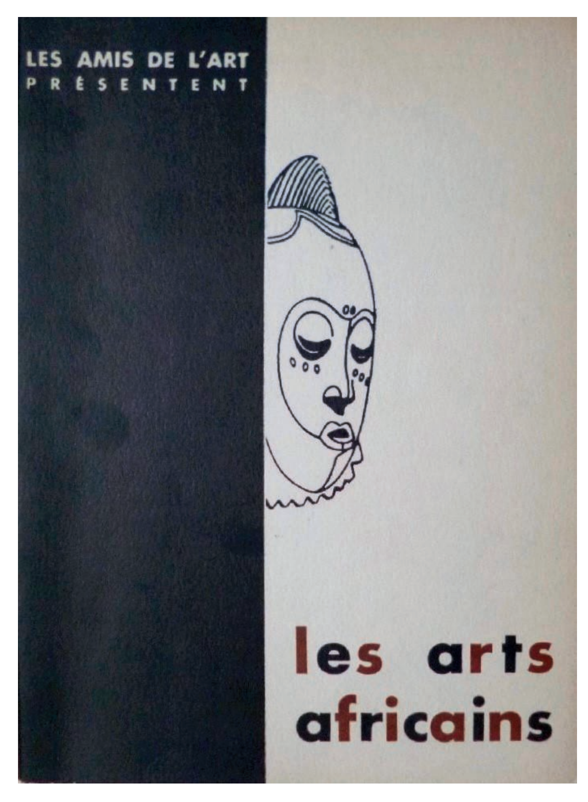
by Pierre Amrouche

There are very few masks attributed to the *Ngil* society. Only some fifteen high-quality examples are known. This is one of the finest: its patina and shape are superb, the details are sculpted with refinement - particularly the ears, mouth and eyes -, and the heart-shaped design edged by the large eyebrow ridges, as well as the contour of the face, are perfect archetypes of the style.

In the essay written by Louis Perrois for the Guerre auction, *L'art gabonais dans la collection Guerre*, the author describes the *Ngil* mask in the following terms: "The white *Ngil* mask is of an exceptional quality among its main attributes are: the purity of its curved shapes; the fullness of its convex (forehead) and concave areas (eye sockets and face); the contrasting junction of the eyebrows, elongated nose and mouth; and its minimal colours."








> *Les Arts Africains*, Paris, 1955, couverture. DR

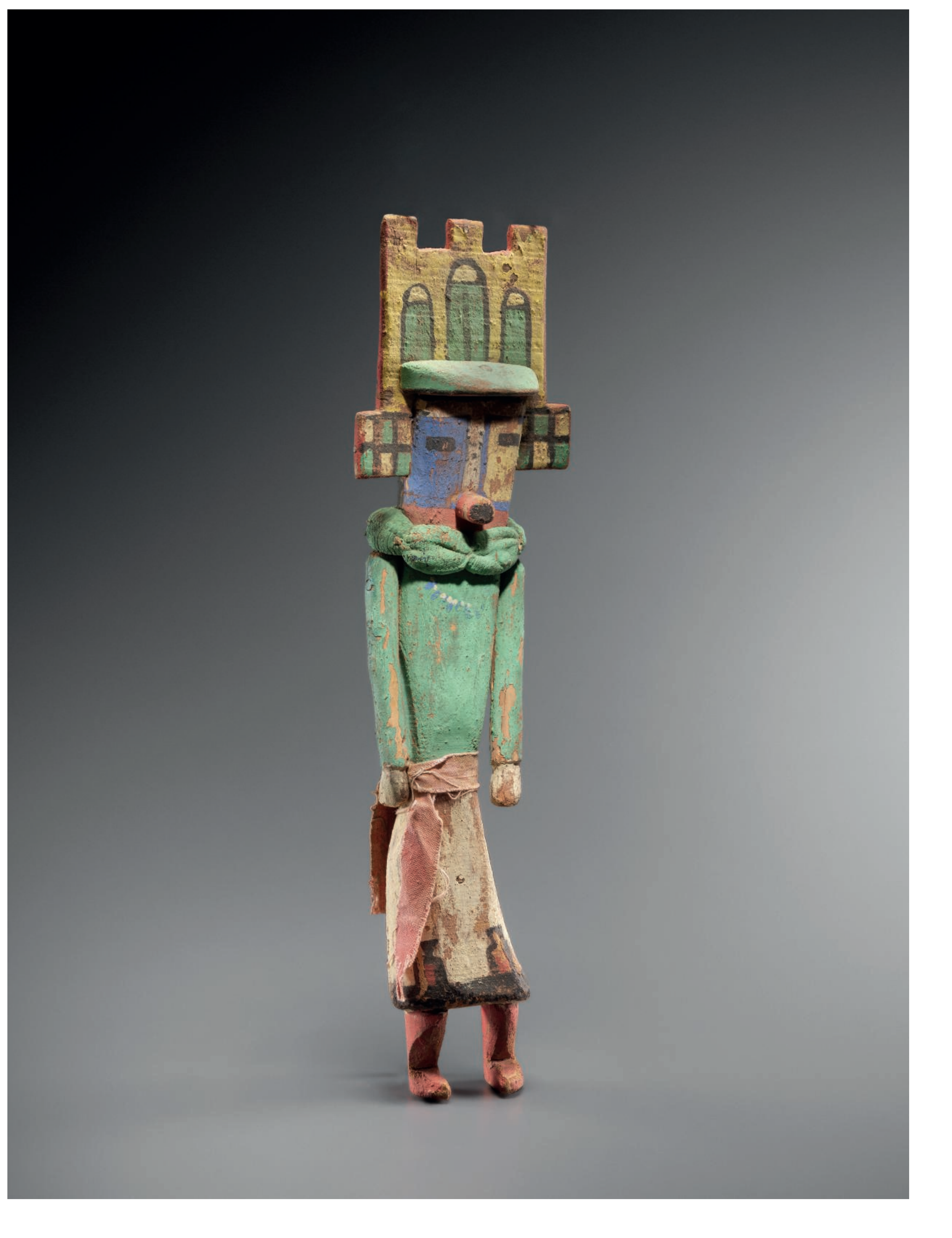

> Pierre Guerre, Marseille, *ca.* 1970. DR

Nous savons peu de choses des cérémonies qui pouvaient occasionner la sortie d'un tel masque, rare épiphanie redoutée des profanes comme des adeptes même les plus initiés de la société secrète du *Ngil*, confrérie à caractère judiciaire et policier, donc hautement répressive (Perrois, L., *Arts du Gabon. Les Arts Plastiques du Bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 92). Günther Tessmann en son temps (*Die Pangwe*, Berlin, 1913), décrit de nombreux rituels fang mais ne mentionne pas la présence de masques : cela confirme que les *Ngil* étaient rarement exhibés et certainement pas montrés aux étrangers.
[…] Le culte du *Ngil* semble avoir disparu très tôt […] et les rites ne furent plus pratiqués aux environs de 1930.

La personnalité de l'ancien propriétaire de cette œuvre majeure mérite quelques notes : ce masque est certainement un des tous premiers objets africains entré dans la collection Léonce et Pierre Guerre. Homme remarquable, Pierre Guerre (1910-1978), fut à la fois avocat, écrivain et critique littéraire, journaliste et dramaturge, il fut aussi un membre actif de la Résistance sous l'occupation allemande. En 1945, il entre au comité de rédaction de la revue *Cahiers du Sud*. Pierre Guerre est un grand intellectuel, ami très proche du poète Saint-John Perse ; il se passionne pour les arts africains dont il fera souvent l'apologie, par ses écrits, et lors de nombreuses conférences sur la culture africaine. Aussi a-t-il toujours généreusement prêté ses plus beaux objets aux grandes expositions, par exemple, en 1935, où neuf pièces de la collection sont exposées à New York lors de l'historique *African Negro Art*. Pour Pierre Guerre l'art doit être montré et partagé, c'est un *honnête homme* de son temps.

We know very little about the ceremonies for which such masks might have been used. Such a rare revelation was feared by the uninitiated as well as even the most knowledgeable initiates of the secret *Ngil* society, a legal and police fraternity and therefore a very repressive one (Perrois, L., *Arts du Gabon. Les Arts Plastiques du Bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, p. 92). In his time, Günther Tessmann (*Die Pangwe*, Berlin, 1913) described a number of Fang rituals, but did not mention the presence of masks. That confirms that *Ngil* were very rarely exhibited, and certainly not shown to foreigners.
[…] The *Ngil* religion appears to have disappeared very early […] and the rites were no longer practised by 1930.

The identity of the former owner of this major work deserves a few remarks: this mask is certainly one of the very first African objects to join the Léonce and Pierre Guerre collection. Pierre Guerre (1910-1978) was a remarkable man. Barrister, writer, literary critic, journalist and playwright, he was also an active Resistance fighter during the German occupation. In 1945, he joined the editorial committee for the *Cahiers du Sud* review. Pierre Guerre was a great intellectual and a very close friend of the poet Saint-John Perse. He was passionate about African art, and often praised it in his writing and in the many lectures that he gave on African culture. Thus he always generously loaned his most beautiful objects to great exhibitions. For example, in 1935, he entrusted nine pieces of his collection to the historical *African Negro Art* exhibition in New York City. To Pierre Guerre, art was meant to be shown and shared: he was a *cultivated gentleman* of his time.



29 POUPÉE *KACHINA* HOPI, ARIZONA

HOPI *KACHINA* DOLL, ARIZONA

Haut. 61 cm (24 in.)

€20,000-30,000
US$25,000-36,000

PROVENANCE

Collection Carl Moon (1879-1948), États-Unis

Millon & Associés-Cornette de Saint Cyr, Paris, 6 novembre 2009, lot 645

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

BIBLIOGRAPHIE

Driebe, T., *In Search of the Wild Indian. Photographs and Life Works by Carl and Grace Moon*, Moscow, 1997, p. 348

La Gazette Drouot, n° 33, Paris, 2 octobre 2009, plat recto et p. 7

L'ÉTERNEL ÉTÉ INDIEN

« *Cette poupée hopi évoque la déesse du maïs : dans l'encadrement crénelé de la tête, vous découvrirez les nuages sur les montagnes ; dans ce petit damier, au centre du front, l'épi ; autour de la bouche, l'arc-en-ciel […] Est-ce là, oui ou non, la poésie telle que nous continuons à l'entendre* » ?
André Breton, *Le Littéraire*, 1946

Sio Hemis est une « *kachina*[1] empruntée » du Pueblo de Jemez (Nouveau-Mexique) et adoptée par les Hopis (Arizona).
Cet esprit joue un rôle primordial dans les cérémonies *Niman*. Il est responsable d'événements bénéfiques et constitue une prière pour la pluie, salutaire à la germination et aux bonnes récoltes agricoles. La *tableta*, qui surplombe cette poupée, fait d'ailleurs écho à ce rôle par les motifs stylisés de trois épis de maïs. L'exemplaire de la collection Périnet est remarquable tant par ses dimensions que par sa polychromie.

En Europe, les *kachina* sont entrées très tôt dans les ateliers d'artistes. Emil Nolde en représente trois dans deux de ses tableaux de 1911 (*Exotic Figures I* et *II*) et Max Ernst s'y intéresse tout particulièrement (*Cf.* en témoigne la photographie *Max Ernst wearing Kachina mask, Oak Creek Canyon*, 1946, ou encore celle prise sur la terrasse de Peggy Guggenhein à New York en 1942). Elles ont également fasciné André Breton qui, en août 1945, assiste aux cérémonies *kachina* en Arizona.

Nul doute que le discernement et l'audace de Michel Périnet l'ont conduit à s'intéresser de près à ces poupées et à voir en elles, à la manière du poète surréaliste Benjamin Péret « *la tête [qui] parfois figure schématiquement un château médiéval. [Un château qui] n'a pas de portes et [dont] ses murailles ont l'épaisseur de mille siècles.* »[2]

[1] *ka* : respect / *china* : esprit *in* Waters, F., *Book of the Hopi*, New York, 1978
[2] Breton, A., *La parole est à Péret*, Paris, 1943

THE ETERNAL INDIAN SUMMER

"This Hopi doll represents the goddess of maize. In the crenelated frame around the head, you'll see the clouds over the mountains; in the small chequerboard at the centre of the forehead, the ear of maize; and around the mouth, the rainbow […]. Is this not poetry as we continue to hear it?"
André Breton, *Le Littéraire*, 1946

Sio Hemis is a "*kachina*[1] borrowed" from the Pueblo de Jemez (New Mexico) that was adopted by the Hopi (Arizona).
It represents a foremost role in *Niman* ceremonies: it is responsible for beneficial events including rain, which provides the people with a generous harvest. The *tableta* around the head of this doll reflects its role through the symbolism of three ears of maize. The example from the Périnet collection is remarkable, both for its dimensions and for its polychromy.

Kachina dolls were brought into artists' workshops in Europe very early on. Emil Nolde portrayed three of them in two of his 1911 paintings (*Exotic Figures I* and *II*), and Max Ernst took a keen interest in them (*Cf.* for example, the photograph of *Max Ernst wearing Kachina mask, Oak Creek Canyon*, 1946, or the photograph taken on Peggy Guggenhein's terrace in New York City in 1942). They also fascinated André Breton, who travelled to attend *kachina* ceremonies in Arizona in 1945.

It is certain that the discernment and bold spirit of Michel Périnet led him to take an interest in these dolls, and to see in them, as the surrealist poet Benjamin Péret put it, "*a head [that] sometimes roughly resembles a medieval castle. [A castle] that has no doors, and [of which] the walls are a thousand centuries thick.*"[2]

[1] *ka*: respect / *china*: spirit *in* Waters, F., *Book of the Hopi*, New York, 1978
[2] Breton, A., *La parole est à Péret*, Paris, 1943

30 ORNEMENT FRONTAL HAÏDA, COLOMBIE-BRITANNIQUE
HAIDA FRONTLET, BRITISH COLUMBIA

PROVENANCE
Collection privée, Toulon
Collection Michel Gaud, Saint-Tropez
Alain de Monbrison, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1992

Hauteur : 64.5 cm. (25⅜ in.) ~

€100,000-150,000
US$130,000-180,000

LE SENS DU POTLATCH

par Marie Mauzé

Symboles de richesse et de prestige parmi les peuples de la côte Nord-Ouest, les coiffes cérémonielles font partie d'un costume cérémoniel, porté par les chefs lors de cérémonies de bienvenue, de danses dans les potlatchs ou de cérémonies funéraires. […] Cette coiffe haïda, représentative d'un modèle type, est composée d'une plaque frontale rectangulaire dont le bord supérieur est légèrement arrondi, et sur laquelle est sculpté un visage humain, celui d'une femme dont la lèvre inférieure est distendue par l'insertion d'un labret, signe distinctif des femmes nobles. Le visage est de très grande taille par rapport au reste du corps ramassé sur lui-même, et essentiellement représenté par les bras, les mains et les pieds. Le visage sculpté en haut relief et non peint est ceint d'une bordure décorée de petites plaques d'haliotide dont l'éclat est interprété comme la manifestation tangible du pouvoir surnaturel dont sont investis les chefs qui détiennent le privilège d'arborer ce type de coiffe. Les yeux, les dents, le labret, les paumes de main et les plantes de pied sont également rehaussés par des incrustations du même coquillage. Quant aux lèvres, au corps, au bras et aux pieds, ils sont conventionnellement peints en rouge. Les sourcils sont peints en noir et les paupières sont soulignées d'un trait noir redoublé d'un trait blanc. Outre le fronteau, la coiffe comprend une couronne en barbillons d'otarie et des plumes de pic ornant chaque côté de la coiffe, et une longue traîne en peaux d'hermine cousues sur une toile en jute qui recouvre les épaules et le dos de son porteur.

Attributs des chefs et marques de leur statut, les coiffes figurant des blasons ou des personnages mythiques sont apparues sur la côte Nord-Ouest au XIXe siècle. […] Chez les Haïda, des sculpteurs tels que Simeon Stilthda ou John Gwaytil ont introduit, à la fin des années 1800, un nouveau genre par la figuration de visages humains ressemblant à des portraits, ainsi que l'illustre cette coiffe de la collection Périnet.

THE MEANING OF POTLATCH

by Marie Mauzé

Symbols of wealth and prestige among the peoples of the Northwest Coast, ceremonial headdresses are an element of the ceremonial costume worn by chiefs for welcoming ceremonies, potlatch dances, and funeral ceremonies. […] This Haida headdress, representing a typical model, is composed of a rectangular frontal plate with a slightly rounded upper edge. A human face is sculpted into the plate: one of a woman whose lower lip is distended by the insertion of a lip plate. The face is very large compared to the rest of the squat body, which is essentially represented by arms, legs and feet. The face, sculpted in high relief and unpainted, is surrounded by a border decorated with small abalone plates. Their radiance was interpreted as the tangible manifestation of the supernatural power held by the chiefs, who alone had the privilege of wearing this type of headdress. The eyes, teeth, lip plate, palms of the hands, and soles of the feet are also adorned by inlaid pieces of the same type of shell. The lips, body, arms and feet are conventionally painted red. The eyebrows are painted black, while the eyelids are emphasised by a black line paired with a white one. In addition to the frontal plate, the headdress includes a crown in sea lion barbels, woodpecker feathers adorning either side, and a long train of stoat skins sewn onto jute cloth that covers the shoulders and back of the person wearing it.

Status symbols specific to chiefs, headdresses shaped like blazons or mythical characters appeared on the northwest coast during the 19th century. […] Among the Haida, sculptors such as Simeon Stilthda and John Gwaytil introduced a new genre in the late 1800s portraying human figures much as portraits do, as illustrates this headdress from the Périnet collection







AFFINITÉS POSTMODERNES : LA COLLECTION MICHEL PÉRINET

par Victor Teodorescu et Alexis Maggiar

Objets-témoins pour les cubistes, objets de provocation pour les dadaïstes, objets-poèmes et objets-dieux pour les surréalistes, objets-mythes pour les expressionnistes abstraits : tout au long de la première moitié du XXe siècle, les sculptures des artistes africains, océaniens et amérindiens ont accompagné les révolutions culturelles. Dans cette période d'intenses bouleversements artistiques, elles offrent une alternative à l'art occidental, par leur qualités formelles et poétiques.

La collection Michel Périnet nous offre un regard outrepassant ces « -ismes » du siècle dernier. Au-delà des lieux et des époques, elle est la quintessence d'une histoire de l'art universelle.

Au tournant du XXe siècle, les artistes d'avant-garde tels Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque ou Constantin Brancusi s'intéressent aux créations des artistes africains et océaniens qui font écho à leurs propres recherches formelles.
Ainsi, la simultanéité avec laquelle surviennent entre 1906 et 1908 la rupture radicale au sein de l'art européen, et la « découverte » des arts extra-occidentaux, n'est pas une simple coïncidence mais plutôt le résultat de la transformation du langage artistique.

Les artistes fauves, et notamment Vlaminck (*cf.* lot n° 9) , s'intéressent les premiers à l'art africain. Vlaminck acquiert des objets africains dès 1905/6, dont le fameux masque Fang, cédé ensuite à André Derain, et qui deviendra l'une des icônes du mouvement dit « primitiviste ».
Mais c'est avec la création en 1907 des *Demoiselles d'Avignon* par Pablo Picasso que les artistes se pencheront véritablement sur le vocabulaire plastique des œuvres africaines et océaniennes. Cette œuvre marque la rupture totale avec le modernisme dilué hérité des écoles symbolistes. Dans cette œuvre, Picasso articule pleinement sa nouvelle vision conceptuelle et affiche son « Africanisme ».
La même année, il produit une série de dessins représentant une Nimba (cf. lot n° 17) - masque d'épaule des Baga, peuple de l'actuelle République de Guinée -, révélateurs de son admiration pour l'art africain, qu'il découvre lors de ses visites au musée du Trocadéro.
Ces œuvres lui servent de catalyseur pour sa propre création et, en 1912, il rend hommage à cette nouvelle source d'inspiration dans l'œuvre qui marque cette fois-ci la naissance du cubisme synthétique : *Guitare* est entièrement créée sur le modèle d'un masque Grebo que Picasso aurait acquis cette même année à Marseille.

POSTMODERN AFFINITIES THE MICHEL PÉRINET COLLECTION

by Victor Teodorescu and Alexis Maggiar

Testimonial objects for the Cubists, provocative objects for the Dadaists, poetic and divine objects for the Surrealists, and mythical objects for the abstract expressionists… Throughout the first half of the 20th century, the works of African, Oceanic and Native American artists have accompanied and inspired the avant-garde artistic revolution. During this period of intense creative upheaval, they offered an alternative to Western art, through their formal and poetic qualities.

The Michel Périnet collection offers us a perspective that transcends the various "-isms" of the last century. Beyond places and periods, it embodies the quintessence of a universal history of art.

At the turn of the 20th century, avant-garde artists such as Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque and Constantin Brancusi took an interest in the work of African and Oceanic artists, which echoed their own formal research. Thus, between 1906 and 1908, it was no coincidence that the radical breakthrough in European art occurred simultaneously with the "discovery" of African and Oceanic art; rather, it was a turning point in the very concept of art.

The Fauvists – particularly Vlaminck (*cf.* lot n° 9) – were the first to take an interest in African art. Vlaminck began purchasing African objects as early as 1905-1906, including the famous Fang mask, which he then sold to André Derain, and would go on to become one of the icons of what was called the "Primitivism" movement.
However, it was only in 1907 – when Pablo Picasso painted *Les Demoiselles d'Avignon* – that artists began to take a serious interest in the plastic expression of African and Oceanic cultures. This work marked a radical break from the diluted modernism that had been inherited from the Symbolist schools. In this painting, for the very first time, Picasso fully revealed his new conceptual vision and began his "African Period".
That same year, he produced a series of drawings, representing a Nimba (*cf.* lot XX) – a shoulder mask worn by the Baga, a people of the current-day Republic of Guinea –, revealing his admiration for the African art he had discovered during his visits to the Musée du Trocadéro. These works became a catalyst for his own creation and, in 1912, he paid tribute to this new source of inspiration in the work that marked the birth of Synthetic Cubism: *Guitare* is entirely modelled after an African Grebo mask that Picasso reputedly purchased that same year in Marseille.



> Pablo Picasso, La Californie, Cannes, *ca.* 1956 ©Lucien Clergue. DR

A Paris, au début des années 1910, les artistes d'avant-garde qui possèdent des collections d'objets africains et océaniens sont nombreux - Vlaminck, Picasso donc, mais aussi Braque ou encore Matisse. La proximité de ces artistes avec leurs marchands suscite l'intérêt de ces derniers pour les objets africains, océaniens et amérindiens.
C'est le cas de Joseph Brummer qui, dès 1909, devient le premier marchand d'art africain à Paris. Brummer fait figure de pionnier et, jusqu'à son départ aux États-Unis en 1914, il joue un rôle déterminant dans la constitution de ce marché. Proche de Carl Einstein et Bela Hein (*cf.* lot n° 39), il s'appuie sur son réseau - artistes, critiques et collectionneurs d'avant-garde - en Europe et aux États-Unis : Guillaume Apollinaire, Alphonse Kann, Jos Hessel, Alfred Flechtheim, Karl Ernst Osthaus, Jacob Epstein, Leo et Gertrude Stein, Max Weber, Frank Burty Haviland, Sergeï Chtchoukine. Afin de promouvoir la statuaire extra-occidentale, Brummer est également le premier à juxtaposer dans ses installations commerciales des œuvres modernistes et des œuvres africaines ou océaniennes.

A New York, l'Armory Show révolutionne en 1913 le paysage artistique américain et ouvre la possibilité d'un nouveau marché pour l'art moderne – en même temps que pour les arts d'Afrique et d'Océanie. A la manière de Brummer, les installations juxtaposent les œuvres modernes et les sculptures africaines ou océaniennes. Deux galeries s'imposent : la Washington Square Gallery, dirigée par les artistes Michael Brenner et Robert Coady, et la galerie 291, fondée en 1905 par le photographe Alfred Stieglitz.

In Paris, in the early 1910s, there were a number of avant-garde artists who possessed collections of African and Oceanic art objects: not only Vlaminck and Picasso, but also Braque and Matisse. Their close relationships with art dealers piqued the dealers' interest in African, Oceanic and Native American art in turn.
That was the case for Joseph Brummer, who became the first Paris-based dealer of African art in 1909. Brummer was a pioneer, and until the day he left for the United States in 1914, he played an essential role in the creation and development of this market. He was a personal friend of Carl Einstein and Bela Hein (*cf.* lot n° 39) and leveraged his extensive network of avant-garde artists, critics and collectors in Europe and the United States, which included Guillaume Apollinaire, Alphonse Kann, Jos Hessel, Alfred Flechtheim, Karl Ernst Osthaus, Jacob Epstein, Leo and Gertrude Stein, Max Weber, Frank Burty Haviland and Sergei Shchukin. To promote statuary from outside the Western world, Brummer was also the first to juxtapose modern works of art with African or Oceanic sculptures in his galleries.

The Armory Show held in New York City in 1913 revolutionised the American art world and opened up new opportunities for the modern art market as well as the African and Oceanic art market. As Brummer had done before, the exhibitions juxtaposed modern works with African and Oceanic sculptures. Two galleries particularly stood out: the Washington Square Gallery, managed by the artists Michael Brenner and Robert Coady; and 291, founded in 1905 by the photographer Alfred Stieglitz.



> Alberto Giacometti dans l'atelier rue Hippolyte Maindron, Paris, 1927

La galerie 291 consacre des expositions à Rodin, à Matisse, au Douanier Rousseau et à Picasso. Elle est aussi la première à dédier une exposition à l'art africain et à son impact sur les avant-gardes : *Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art* (1914). Cette exposition naît de la collaboration de Stieglitz et du jeune marchand Paul Guillaume, ami de Marius de Zayas, l'un des proches collaborateurs de Stieglitz.

Profitant du départ de Brummer aux États-Unis en 1914, Paul Guillaume s'établit en principal promoteur des arts africains et océaniens à Paris. Dès 1916, il représente le peintre et sculpteur Amedeo Modigliani. Lors des expositions qu'il organise, il met volontiers en regard, lui aussi, les œuvres modernes de Modigliani et la statuaire africaine.

En 1919, Guillaume, avec l'aide du collectionneur et marchand d'art André Level, organise un évènement décisif dans l'appréciation des arts africains en France : la *Première exposition d'art africain et d'art océanien* qui se tient du 10 au 31 mai dans les locaux de la Galerie Devambez au 43 boulevard Malesherbes. Si les cent cinquante œuvres exposées sont principalement issues des collections de Level et Guillaume, d'autres amateurs acceptent de prêter leurs œuvres, notamment Jacques Doucet (cf. lot n° 12). Décidé à soutenir et faire rayonner les arts d'Afrique et d'Océanie, Guillaume établit des liens durables avec Tristan Tzara, chef de file du mouvement Dada qui fait fureur à Zurich. Au sein de Dada, l'attention portée à ces arts se manifeste d'abord par les performances masquées que Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp orchestrent au Cabaret Voltaire.

The 291 gallery dedicated exhibitions to Rodin, Matisse, Rousseau and Picasso. It was also the first gallery to dedicate a full exhibition to African art and its impact on the avant-gardists: *Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art* (1914). This exhibition emerged through a collaboration between Stieglitz and the young art dealer Paul Guillaume, a friend of Marius de Zayas, who worked closely with Stieglitz.

To fill the void left by Brummer after he moved to the United States in 1914, Paul Guillaume stepped in to become the principal promoter of African and Oceanic art in Paris. From 1916, when he started representing the painter and sculptor Amedeo Modigliani, he eagerly displayed African sculptures alongside Modigliani's modern works in his exhibitions.

In 1919, with the assistance of the art collector and dealer André Level, Guillaume organized an event that would be decisive in the French appreciation of African art: the *Première exposition d'art africain et d'art océanien*, held from May 10th to 31st at Galerie Devambez on 43 boulevard Malesherbes. While the five hundred works on display were principally taken from the collections of Level and Guillaume, other important collectors agreed to loan works, notably Jacques Doucet (*cf.* lot n° 12).
Determined to support African and Oceanic art and afford it international recognition, Guillaume established a lasting connection with Tristan Tzara, the leader of the Dada movement that was all the rage in Zurich. Within the Dada movement, the attention cast on these arts first manifested itself through the masked performances that Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp orchestrated at Cabaret Voltaire.

Bien que les Dada cherchent à aller au-delà d'une conception esthétisante, ils créent au Cabaret Voltaire le point de départ pour une plateforme visuelle essentielle à la reconnaissance des arts africain et océanien. Entre janvier et février 1917, la Galerie Corray de Han Coray, principal mécène du mouvement Dada, monte une exposition consacrée aux œuvres Dada, cubistes et africaines.

Né des cendres du mouvement Dada, - duquel il hérite principalement la volonté d'interroger le trivial, de perturber le quotidien - le surréalisme s'engage sur la voie opposée aux désirs destructeurs du dadaïsme. Par un geste provocateur, il proposera un renouvellement définitif de l'histoire et une alternative culturelle. Les surréalistes perçoivent dans les œuvres amérindiennes, mais surtout océaniennes, une dimension magique et poétique susceptible d'incarner l'esprit surréaliste ; en 1948, André Breton, le leader du groupe proclame que l'art océanien témoigne de l'universalité du surréalisme.

Les surréalistes incorporent régulièrement des œuvres océaniennes dans leurs propres créations. En mars 1926, la première exposition de la Galerie surréaliste est intitulée *Tableaux de Man Ray et objets des îles*, la couverture du catalogue, illustrée d'une photographie de Man Ray, *La lune se lève sur l'Île de Nias* représente une sculpture Nias de la collection d'André Breton dans une atmosphère onirique. La scénographie rapproche sculptures indonésiennes et travaux de Man Ray.

While the Dadaists sought to transcend aesthetic concepts, Cabaret Voltaire laid the foundations for a visual platform that would become essential in the subsequent recognition of African and Oceanic art. Between January and February 1917, Han Coray – the principal patron of the Dada movement – held an exhibition dedicated to Dada, Cubist and African works at his Galerie Coray.

Built on the ashes of the Dada movement - from which it inherited the desire to question the trivial and disrupt the mundane - Surrealism radically departed from the destructive ambitions of Dadaism. Through its provocative expressions, it marked a decisive historical shift and brought about an alternative cultural paradigm. In Native American and even more so Oceanic art, the Surrealists perceived a magical and poetic dimension kindred to the Surrealist spirit. In 1948, André Breton, the leader of the group, proclaimed that Oceanic artwork demonstrated the universal nature of Surrealism.

The Surrealists regularly incorporated Oceanic works into their own creations. Their first exhibition at Galerie Surréaliste in March 1926 was called *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. The catalogue cover, illustrated with a photograph taken by Man Ray, *La lune se lève sur de l'Ile Nias*, showed a Nias sculpture from the Breton collection in a dreamlike landscape. The display juxtaposed Indonesian sculptures with works by Man Ray.



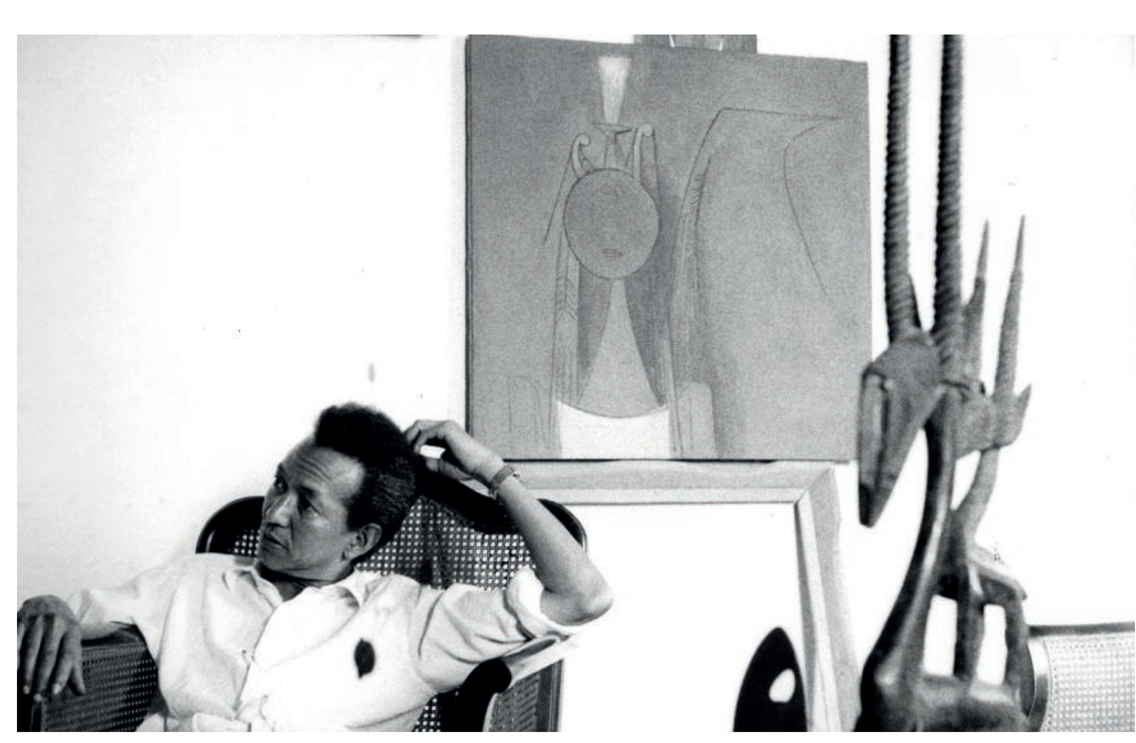
> Max Ernst sur la terrasse de Hale House, Manhattan, 1942. ©James Thrall Soby. DR

A l'initiative de Tristan Tzara et de deux marchands proches du mouvement surréaliste - Charles Ratton et Pierre Loeb - se tient en 1930 à la Galerie Pigalle une exposition d'arts africain et océanien : immense succès populaire et critique, elle est un jalon essentiel dans la reconnaissance de ces arts.
En 1935, Charles Ratton organise, après son achat du fonds George Heye, fondateur du Museum of the American Indian de New York (*cf.* lot n° 52), une E*xposition de masques et d'ivoires anciens de l'Alaska et de la côté nord-ouest de l'Amérique*. Cette exposition majeure stimule l'intérêt des surréalistes pour les arts Yup'ik et de Colombie Britannique. Réfugiés à New York dans les années 1940, certains membres du groupe surréaliste - Breton, Lebel, Ernst, Matta, ou Duthuit – ajouteront de vastes ensembles de sculptures amérindiennes à leurs collections personnelles.
Toujours chez Charles Ratton, *L'exposition d'Objets Surréalistes* réunit en 1936 des œuvres cubistes, surréalistes, des ready-made, des objets trouvés et des statues océaniennes et amérindiennes. Cet esprit se perpétue alors que, sous l'impulsion des surréalistes britanniques, est organisée à Londres, quelques mois plus tard, *l'Exposition internationale du Surréalisme* : plus de quatre cents peintures et sculptures surréalistes sont exposées aux côtés d'œuvres océaniennes, provenant essentiellement de Papouasie-Nouvelle-Guinée et de l'île de Pâques.

L'art de ces deux régions du Pacifique, particulièrement de l'île de Pâques (*cf.* lots n° 4, 5, 48 et 49), laissera des traces profondes sur l'œuvre des années 1930 de Max Ernst : plusieurs de ses peintures utilisent des formules iconographiques dont l'inspiration est ouvertement pascuane. A titre d'exemple, citons son roman collage *Une Semaine de bonté* qui inclut le thème *L'île de Pâques*, où la divinité principale, *MakeMake*, est présentée sous des traits à la fois humains et aviaires – une figure hybride dont Ernst se servira pour de nombreuses expériences artistiques.

Tristan Tzara and two dealers close to the Surrealist movement, Charles Ratton and Pierre Loeb, held an African and Oceanic art exhibition in 1930 at Galerie Pigalle. It was a tremendous popular success and was critically acclaimed, making it an essential turning point in the recognition of those arts.
In 1935, Charles Ratton – who had just purchased the collection of George Heye, founder of the Museum of the American Indian in New York City (*cf.* lot n° 52) – held the *Exposition de masques et d'ivoires anciens de l'Alaska et de la côté nord-ouest de l'Amérique*. This major event sparked the Surrealists' interest in the arts of the Yup'ik people and the First Nations of British Columbia. Certain members of the Surrealist group who had taken refuge in New York City in the 1940s, such as Breton, Lebel, Ernst, Matta, and Duthuit, added vast amounts of Native American sculptures to their personal collections.
In 1936, Charles Ratton organised *L'exposition d'Objets Surréalistes*, which displayed Cubist art, Surrealist works, ready-made and found objects alongside Oceanic and Native American works. This spirit persisted and several months later the British Surrealists organised the *International Surrealist Exhibition* in London, where more than four hundred Surrealist paintings and sculptures were exhibited alongside Oceanic works, essentially from Papua New Guinea and Easter Island.

The art from these two Pacific regions, and particularly from Easter Island (*cf.* lots n° 4, 5, 48 and 49), had a profound influence on Max Ernst's work in the 1930s. Several of his paintings use iconographic formulas inspired by the art from Easter Island. One example is his collage novel *Une Semaine de bonté*, which includes the theme *L'île de Pâques*. In this book, the principal god of the island, *MakeMake*, is depicted with a mixture of birdlike and human traits, a hybrid representation that Ernst went on to use for a number of artistic experiments.



> Wifredo Lam, La Havane, 1958
© Jesse A. Fernandez / Collection France Mazin Fernandez. DR



> Ben Heller, New York, 1959.
© Fondation Pollock-Krasner/
Société des droits des artistes
(ARS). DR

D'autres œuvres témoignent également de l'intérêt qu'Ernst porte à l'art océanien : *La Belle Jardinière* (1923), *Les Asperges de la Lune* (1935), ou encore, la série de peintures *Forêts, Hordes, Intérieurs de la vue, Loplop*. D'autres artistes surréalistes comme Roberto Matta, Alberto Giacometti ou Wilfredo Lam puisent également leur inspiration dans l'imagerie océanienne.
La recherche par les surréalistes d'un langage transfigurant le réel marque les « créateurs de mythes » de l'expressionisme abstrait – Adolph Gottlieb, Richard Poussette-Dart, Jackson Pollock et Barnett Newman. Et c'est dans l'art amérindien que ces derniers vont trouver des affinités électives, des correspondances formelles.
En 1941, *L'art amérindien des États-Unis (Indian Art of America)*, exposition avant-gardiste présentée par Frédéric Douglas et René d'Harnoncourt au Museum of Modern Art de New York marque une étape importante dans la réception occidentale de l'art amérindien et constitue l'une des grandes étapes de l'intégration des arts « de l'Alaska et de la côté nord-ouest de l'Amérique » dans l'histoire de l'art mondiale (*cf.* lot n° 30).
Par l'influence qu'elle exerce sur les jeunes artistes d'avant-garde new-yorkais comme Barnett Newman et Jackson Pollock, l'art de la côte Nord-Ouest joue un rôle essentiel dans la genèse de l'expressionisme abstrait. Pollock sort bouleversé de l'exposition de 1941 ; cette fascination sera décisive dans sa quête, au cours des années suivantes, d'un art fondé sur des forces rituelles et génératives.
Avec la naissance de l'expressionisme abstrait s'ouvre un nouveau chapitre de l'histoire de l'art.

En nous plongeant au sein du vaste carrefour de rencontres et d'affinités électives qui ont lié artistes, marchands, esthètes tout au long du XXe siècle, les chefs-d'œuvre de la collection Michel Périnet nous invitent à (re)penser la dimension universelle de l'art, qui est, pour citer Marcel Janco, « t*oujours une création totalement fermée, parfaite, ne supportant aucune classification historique* ».
De toutes les modernités, sans prendre le parti d'aucune, la collection Michel Périnet est un débordement et une promesse : rien n'enlèvera le besoin de continuer à s'émerveiller devant la puissance de l'univers plastique des arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord.

Other works also show Ernst's interest in Oceanic art: *La Belle Jardinière* (1923), *Les Asperges de la Lune* (1935), and the *Forêts, Hordes, Intérieurs de la vue, Loplop* series of paintings. Other Surrealist artists such as Roberto Matta, Alberto Giacometti and Wilfredo Lam also took inspiration from Oceanic imagery.
The Surrealists' pursuit of a language that could transcend reality left a mark on the "myth creators" of abstract expressionism: Adolph Gottlieb, Richard Poussette-Dart, Jackson Pollock and Barnett Newman. And it is in Native American art that they truly found elective affinities and formal correspondence.
In 1941, *Indian Art of America*, an avant-garde exhibition presented by Frédéric Douglas and René d'Harnoncourt at the Museum of Modern Art in New York City, marked an important step in the introduction and recognition of Native American art in the Western world and in the inclusion of arts of "the Pacific Coast and Alaska" in the history of art of the world (*cf.* lot n° 30).
Through its influence on the young avant-garde artists of New York City such as Barnett Newman and Jackson Pollock, the art of the Pacific Coast played an essential role in the genesis of abstract expressionism, which opened a new chapter in the history of art. Jackson Pollock visited the 1941 exhibition and was transformed by it; his fascination with the Art of the Pacific Coast went on to play a decisive role in his pursuit of art based on ritual and generative forces for years to come.

As we immerse ourselves in this vast confluence of encounters and elective affinities that connected artists, dealers and aesthetes throughout the 20th century, the masterpieces of the Michel Périnet collection invite us to (re)consider the universal dimension of art: in the words of Marcel Janco, "always a complete, perfect creation which withstands no historical classification."
Drawing from the different expressions of modern art, the Michel Périnet collection holds a boundless promise: one could never forget the wonder felt in the powerful presence of the visual universe of African, Oceanic and Native American art.





31 STATUE KUYU, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
KUYU FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 91 cm (35⅞ in.)

€80,000-120,000
US$98,000-150,000

PROVENANCE
Collection Georges Thomann (1872-1943), Courbevoie, acquis *ca.* 1910
Ader-Picard-Tajan, Paris, 16 octobre 1989, lot 89
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION
Paris, Musée Dapper, *Corps sublimes*, 19 mai - 3 octobre 1994

BIBLIOGRAPHIE
Falgayrettes-Leveau, C., *Corps sublimes*, Paris, 1994, p. 248

LE VEILLEUR AUX AGUETS
par Anne-Marie Benezech

[…] Traditionalistes parmi les plus conservateurs, les Kuyu ont produit des pièces puissantes dans trois styles très différents. Si chacun est homogène dans sa catégorie, cette diversité déroute encore de nos jours et rend difficile l'approche de cet « art », pourtant si fort et si soigné dans les détails. La statuaire kuyu dans ses deux premiers styles ne se livre pas d'emblée. L'approche du troisième qui a produit essentiellement des *kébé-kébé* est plus facile d'accès.

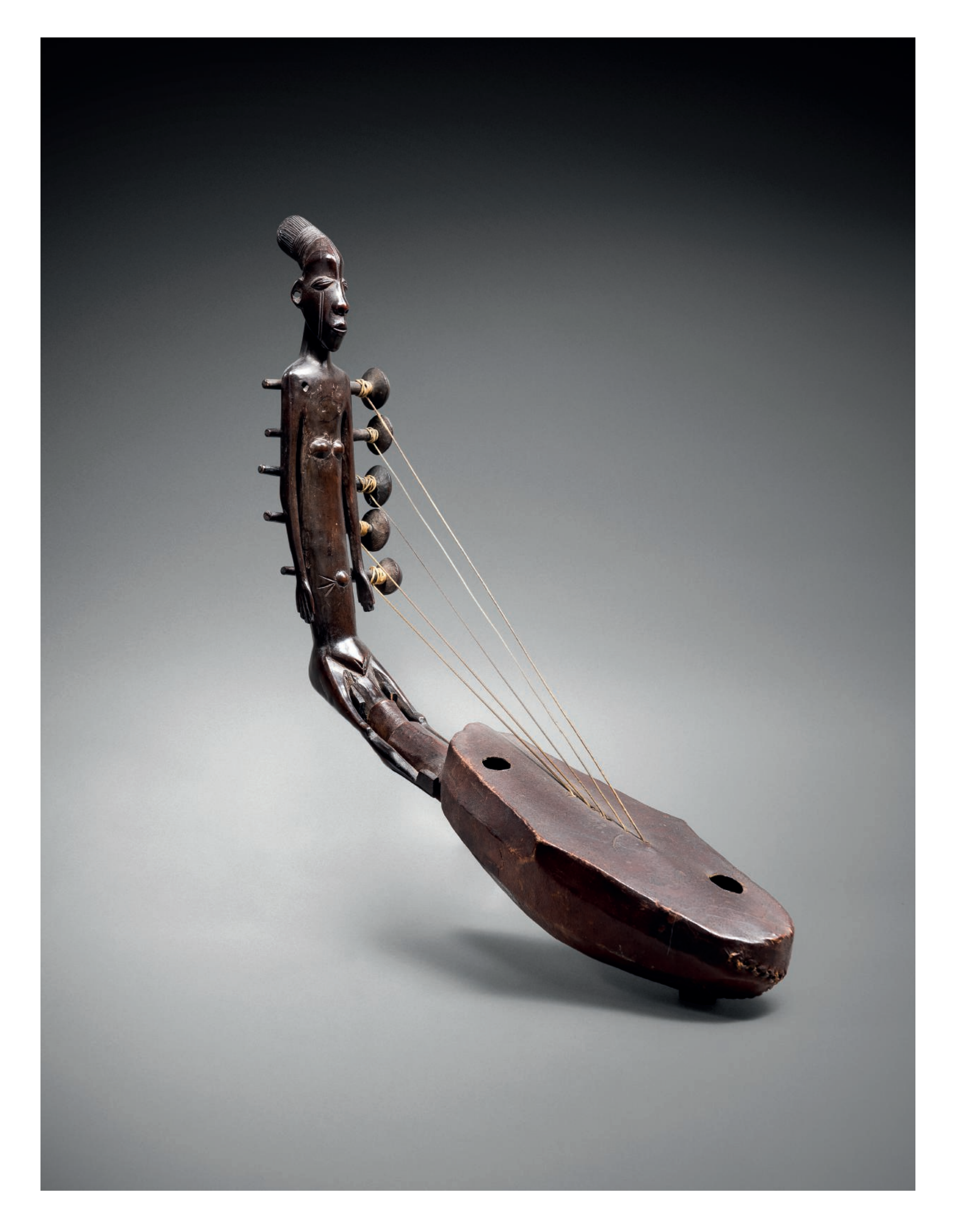
Cette très belle et très classique statue longiligne, mesure 80 cm. On ne connait qu'une vingtaine de statues kuyu qui sont de taille et de proportion différentes, certaines plus grandes, jusqu'à 137 cm, d'autres plus trapues ne mesurent que 50 à 65 cm.
De face, une force *intranquille* et puissante émane de l'attitude de l'homme. Il est recentré sur lui-même : la tête dans les épaules, le regard fixe qui semble ne pas voir ce qui l'entoure, les bras repliés collés au buste, les jambes droites qui lui permettent simplement de se tenir debout. Il s'agit d'un chef en conversation avec les ancêtres. Le sculpteur est arrivé à maintenir une distance entre son œuvre et celui qui la regarde. Quand on se déplace, le personnage s'humanise, dévoile son cou, la musculature de ses mollets et de ses fesses, l'arrondi de son ventre, ce qui donne vie à l'ensemble.
L'expression de l'homme contraste avec celle de l'animal sur sa tête qui affiche un sourire narquois presqu'humain. Il fait partie des « hybrides » rencontrés couramment dans la sculpture kuyu, témoins des rapports de force entre l'animal et l'homme.

A WATCHFUL GUARDIAN
by Anne-Marie Benezech

[…] The Kuyu, some of the most conservative traditionalists, produced powerful pieces in three very different styles. While each is homogeneous in its category, this diversity is still puzzling to this day, complicating any approach to this "art", despite it being so strong and exquisitely detailed. The first two kuyu statue styles are not immediately easy to interpret. The approach of the third, which essentially produced *kébé-kébé*, is more easily accessible.

This beautiful, slender, very classical statue measures 80 cm. Only some twenty kuyu statues are known, and they have different sizes and proportions. Some are very large, reaching 137 cm, while more squat ones only stand 50 to 65 cm.
Seen from the front, a powerful, unsettled power emanates from the man's attitude. The figure appears withdrawn into itself: the head is drawn into the shoulders, the distant gaze does not seem to see its surroundings, the bent arms are plastered to the bust, and the straight legs simply enable the body to remain standing. The figure depicts a chief communing with the ancestors. The sculptor has succeeded in maintaining a distance between the work and the person viewing it. When the viewer moves around it, the character takes on a human appearance. It reveals its neck, the musculature of its calves and buttocks, and the round paunch of its abdomen, bringing the figure to life. The man's expression contrasts with that of the animal atop the head, which asserts a taunting, almost human smile. This is one of the "hybrids" often encountered in kuyu sculptures, expressing the power balance between animals and man.





32 HARPE MANGBETU, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

MANGBETU HARP, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 36 cm (14¼ in.)

€150,000-250,000

US$190,000-300,000

Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)

PROVENANCE

René Rasmussen (1912-1979), Paris, acquis *ca.* 1956

Collection Moris J. Pinto (1925-2009), Paris/New York

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis *ca.* 1980

EXPOSITION

Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, *L'art de l'Afrique noire et « l'époque nègre » de quelques artistes contemporains*, 20 mars - 10 mai 1956

BIBLIOGRAPHIE

Allemand, M., *L'art de l'Afrique noire et « l'époque nègre » de quelques artistes contemporains*, Saint-Étienne, 1956, p. 69, n° 165

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 114

Valluet, C., *Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2019, p. 114



> Appartement de René Rasmussen, Paris, *ca*. 1960. DR

LE CHANT DE NENZIMA

par Bernard Dulon

Les arts plastiques et la musique sont deux formes d'expressions culturelles indissociables en pays mangbetu. L'esthétique des instruments en est le plus fidèle reflet. La splendeur du patrimoine artistique mangbetu n'a pas échappé aux explorateurs occidentaux dès la fin du XIXe siècle. A l'instar des tambours à fente et des trompes en ivoire, les harpes *nedomu* qui figurent dans de nombreuses collections de musées ethnographiques et en mains privées ont très vite été considérées et convoitées comme de véritables objets d'art plus que comme des instruments de musique. Force est de reconnaître que les artisans mangbetu ont atteint un tel niveau de perfectionnement sculptural et de maîtrise des techniques acoustiques, que leur talent s'est imposé aux populations voisines et aux voyageurs européens.

[…] Ce chef-d'œuvre de l'esthétique mangbetu qui, avant Michel Périnet, appartint à la collection de René Rasmussen, est constitué d'un manche en bois dur arqué, d'une caisse de résonance en bois tendre de forme losangique et recouverte d'une peau de bovidé, et de cinq cordes en fibres végétales arrimées à un cordier en bois fixé sous le cuir à l'aide de petites ancres. […] Le manche est orné d'un portrait de la reine Nenzima, épouse du roi Mbunza, comme le suggère des témoignages récoltés auprès de notables par Didier Demolin (*Le Mangbetu : étude phonétique et phonologique*, Bruxelles, 1992). […] Rappelons ici que cette représentation royale est spécifique des rares harpes anthropomorphes emblématiques de la culture mangbetu telle la pièce acquise en 1911 par le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et acquise quelques années auparavant par Clément Joseph Fraipont.

NENZIMA'S CHANT

by Bernard Dulon

Plastic arts and music are two forms of cultural expression that are indissociable from Mangbetu territory. The aesthetics of the instruments are the most faithful reflection of that. The splendour of the Mangbetu artistic heritage did not escape the notice of Occidental explorers from the late 19th century. Like slit drums and ivory horns, *nedomu* harps - which have joined a number of ethnographic museum collections and private ones alike - were quickly considered true objects of art rather than simple musical instruments, and were accordingly sought-after. It is clear that Mangbetu craftsmen reached such a level of sculptural perfection and mastery in acoustic techniques that their talent was recognised by neighbouring peoples and European travellers.

[…] This masterpiece of Mangbetu art had belonged to the René Rasmussen collection before being bought by Michel Périnet. It consists of an arched handle in hard wood, a lozenge-shaped sound box in soft wood, a covering in bovine skin, and five cords in plant fibre fastened to a wooden tailpiece secured under the leather with small clamps. […] The handle is adorned with a portrait of Queen Nenzima, wife of King Mbunza, as suggested by the testimonies gathered from notables by Didier Demolin (*Le Mangbetu : étude phonétique et phonologique*, Brussels, 1992). […] Let us remember that this royal representation is specific to the rare anthropomorphic harps which are emblematic of the Mangbetu culture, such as the piece purchased in 1911 by the Royal Museum for Central Africa in Tervuren which had been acquired a few years earlier by Clément Joseph Fraipont.



33 STATUE DAYAK, BORNÉO, INDONÉSIE
DAYAK FIGURE, BORNEO, INDONESIA

Haut. 190.5 cm (75 in.)

€70,000-100,000
US$86,000-120,000

PROVENANCE
Collection Edouard André, Cahors
Collection Michel Gaud, Saint-Tropez
Piasa, Paris, 26 mars 2010, lot 192
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

Sous le nom générique Dayak, on désigne les peuples habitant l'intérieur de l'île de Bornéo, installés principalement dans les régions de Sarawak et de Kalimantan. Cette dénomination sous-tend l'identité culturelle que l'on peut attribuer à la large mosaïque ethnique comprenant divers peuples distincts tels que les Iban, Kayan, Kenyah, Ngaju, ou Ot Danum (pour une discussion plus approfondie à ce sujet voir Alpert, S.G. et Guerreiro, A.J., « The Kayanic Arts of Borneo: Adventures in Chronology and Authenticity » *in artoftheancestors.com*, 28 janvier 2021).

On distingue, parmi les plus importantes créations artistiques Dayak, les sculptures anthropomorphes. Connues sous l'appellation de *hampatong*, celles-ci présentent une grande variété de styles reflétant un éventail de fonctions cérémonielles ou propitiatoires. Selon leurs dimensions et l'emplacement choisi, installées soit devant les maisons cérémonielles, soit aux carrefours des villages ou encore sur les bancs de sable des rivières, elles pouvaient revêtir d'importantes fonctions de protection, de commémoration ou de représentation d'ancêtre.

On distingue au sein de ce corpus d'œuvres très hétérogène un nombre réduit de sculptures monumentales : la remarquable statue de la collection Michel Périnet constitue un exemplaire emblématique caractéristique. Dans son ouvrage *Dayak 2. From Borneo*, Bernard de Grunne identifie plusieurs œuvres comparables qu'il attribue au style Bahau classique (*cf.* n° 43-48). Pour certaines d'entre elles, stylistiquement très similaires à la sculpture Périnet, la datation au Carbone 14 permet de les dater entre le XVe et XIXe siècle.
Cette impressionnante sculpture à l'expression hiératique témoigne de la majesté du style classique dont elle rassemble toutes les qualités plastiques.

The general name Dayak includes all the peoples native to the inland area of the island of Borneo, who principally settled in the Sarawak and Kalimantan regions. The term underpins a cultural identity that may be attributed to a broad variety of ethnicities including such diverse, distinct peoples as the Iban, Kayan, Kenyah, Ngaju, and Ot Danum (for a deeper discussion on the subject, please see Alpert, S.G. and Guerreiro, A.J., "The Kayanic Arts of Borneo: Adventures in Chronology and Authenticity" *in artoftheancestors.com*, 28 January 2021).

Among the most important artistic Dayak creations are anthropomorphic sculptures. Known as *hampatong*, they assert a great variety of styles reflecting an array of ceremonial or propitiatory functions. Depending on their dimensions and selected locations - for each one could be placed in front of a ceremonial lodge, at a village crossroads or on a riverbank -, they could perform important functions of protection, commemoration or representation of an ancestor.

Among this very heterogeneous corpus of work are a limited number of monumental sculptures, and the remarkable statue of the Michel Périnet collection is one emblematic, characteristic example. In his book *Dayak 2. From Borneo*, Bernard de Grunne identifies several comparable works that he attributes to the classical Bahau style (*cf.* no. 43-48). For some of these which are stylistically very similar to the Périnet sculpture, Carbon-14 dating places their creation between the 15th and 19th centuries. This impressive sculpture, with a solemn expression, demonstrates the majesty of the classical style, of which it possesses all the artistic characteristics.



34 PANNEAU SCULPTÉ *MALU* SAWOS, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

SAWOS *MALU* OPENWORK BOARD, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 166,5 cm (65½ in.)

€300,000-400,000

US$370,000-480,000

PROVENANCE

Collection privée, acquis *ca.* 1950

Collection Jay C. Leff (1925-2000), Uniontown, Pennsylvanie, acquis *ca.* 1975

Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1990

EXPOSITION

New York, American Museum of Natural History, *Faces and figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, janvier - mai 1965

Paris, Place Joffre, Galerie Philippe Guimiot, *2e salon de Mars. De l'antique à nos jours, éclectisme et qualité*, 21 - 26 mars 1990

BIBLIOGRAPHIE

Leff, J., *Faces and figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, New York, 1965, n° 19

Gathercole, P.W. *et al.*, *The Art of the Pacific Islands*, Washington, 1979, p. 324, n° 22.50

Coiffier, C., "Mystérieux panneaux sculptés malu tshambwan" *in Tribal Art*, n° 99, printemps 2021, p. 63, fig. 7b et 8

PANNEAUX D'OISEAUX

par Markus Schindlbeck

Les planches *malu* sont des panneaux ajourés d'une grande rareté. La sculpture de la collection Périnet appartient à cet ensemble d'objets spectaculaires qui furent acquis dès le début du XXᵉ siècle sur le fleuve Sepik en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ce panneau de bois – qui a gardé son attache de rotin à son sommet – est divisé en trois parties ornementales : le tiers supérieur présente un grand visage, le centre ajouré est rempli de multiples petites décorations, et la partie basse, plus petite, laisse entrevoir un second visage au milieu de crochets taillés en pointe. Cette répartition tripartite est caractéristique des planches telles que nous les connaissons dans les collections. Les deux faces de la planche étant sculptées et peintes, il est difficile de décider quelle est la face principale de l'objet. On considèrera ici que la face principale est celle qui présente un grand visage en haut et un petit en bas. Le revers de la planche obéit à la même organisation des registres que le verso, seul le visage supérieur est plus petit. Ce visage présente sous les yeux des petites lignes caractéristiques qui rappellent les scarifications réalisées lors des initiations. En accord avec le style des peintures du moyen Sepik, trois couleurs – blanc, rouge et noir – sont utilisées. L'usage de ces couleurs souligne la virtuosité de la sculpture.

BOARDS OF BIRDS

by Markus Schindlbeck

Malu boards are openwork panels of great rarity. The present carving is one of these spectacular objects which were acquired early in the twentieth century on the Sepik river in Papua New Guinea. The flat panel out of wood with a rattan fastening on the top of the carving is structured into three ornamental parts: the upper third of the board shows a large face, the middle consists of a fretwork with a great number of smaller decorations, the lower smaller portion shows several pointed hooks with in the middle another representation of a face. This tripartite division is typical of all *Malu* boards as we know them from the collections. As both sides of the board are carved and painted it is difficult to decide which one is the front view. In this case the side with a face not only in the upper but also in the lower part will be described as the frontal view. The back part of the board has the same structure as the front, only the upper face is much smaller, with the typical lines below the eyes which are reminiscent of the scars produced during initiation.





Les décorations des deux faces du panneau, et leur exceptionnel état de conservation, contribuent à l'extraordinaire aspect de l'objet. Les autres exemplaires comparables à cet objet ne présentent pas une sculpture et des peintures aussi soignées à leur revers où les dessins y sont le plus souvent vaguement tracés.

[…] Comme souvent, le village où ce *malu* a été sculpté ou bien découvert nous est inconnu. En le comparant avec d'autres exemplaires connus, il est cependant à peu près certain qu'il a été réalisé dans les villages de la rive nord du Sepik, dans l'aire Iatmul ou Sawos. Il est généralement admis que ces planches sont spécifiques au groupe Sawos (ou Tshuosh) qui vivent à l'intérieur du marais. Les Sawos partagent de très nombreux traits avec les Iatmul installés, eux, sur les berges du fleuve. Des planches similaires furent acquises dans les villages iatmul de Kanganamun, Angriman, Tambanum, Simar et Singarin. Cependant, les Iatmul n'ont aucune tradition liée à l'usage de ces planches. Rares sont celles qui furent recueillies par les premiers acquéreurs dans les villages Sawos, ces villages étant difficile d'accès. Seules quelques informations provenant du village de Gaikorobi – l'un des principaux centres de diffusion de la culture Sawos – fournissent des indices sur leur usage. Entre les deux guerres, le fameux anthropologue Gregory Bateson, venant du village iatmul de Kanganamun, s'est arrêté quelques heures dans le village de Gaikorobi où il acquit une planche *malu* similaire à celle-ci. De nos jours, cet objet est conservé au Musée d'anthropologie de Cambridge. Le père Kirschbaum, premier missionnaire installé dans la vallée, note que ces planches étaient échangées ou données en dot aux femmes qui se mariaient soit dans les villages situés en aval de Gaikorobi soit à Kanganamun, village en partenariat d'échanges traditionnels avec Gaikorobi, une information depuis largement admise.

[...] Ces objets apparaissent dans les collections constituées avant 1914. A cette époque, elles étaient déjà rares. Néanmoins, comme le prouvent des photographies, elles existaient encore dans le village de Gaikorobi au début des années 1950. Les formes de ces objets ne nous disent rien de leur fonction si l'on excepte la présence d'un lien de rotin qui permet de les suspendre au toit intérieur des maisons et le fait qu'ils puissent être regardés sur leurs deux faces. Comme elles ne furent jamais vues dans les maisons des hommes, par déduction leur place était dans les maisons d'habitation. Ceci explique le manque d'informations à leur sujet : comme les premiers explorateurs furent rarement autorisés à pénétrer dans les maisons familiales, lieu d'habitation des femmes, nous ne possédons aucune photographie prise avant 1914 montrant l'usage et la fonction des planches *malu*.

[…] La planche de la collection Perinet présente des motifs caractéristiques des planches *malu* des Sawos : un lacis complexe de motifs ajourés au milieu desquels apparaissent des têtes et des becs d'oiseaux associés aux motifs de scarification reçues lors des initiations. Par la qualité de ses motifs sculptés sur ses deux faces, elle compte parmi les objets les plus beaux de tout le Pacifique.

According to the style of painting in the Middle Sepik area the colours of white, red and black were used to enforce the virtuoso creation of the carving. The decoration on both sides of the panel and its exceptional preservation create the extraordinary aspect of this object. Other comparable *Malu* boards often do not have a similar careful carving and painting on the back side, and the design is only vaguely indicated.

[…] As in many cases we do not know in which village the board was made or acquired, but certainly it was made according to comparable objects in a village north of the Sepik river in Iatmul or Sawos area. Generally it is thought that these boards were specific to Sawos (or Tshuosh) people who are similar in many traits to the Iatmul people living on the banks of the river. Similar panels were discovered in the villages of Kanganamun, Angriman, Tambanum, Simar and Singarin. Rarely they were acquired among the Sawos themselves as for the early acquirers their country was difficult to access. But the Iatmul themselves had no tradition about the function of the *Malu* boards, only information from the village of Gaikorobi gives some hint, probably one main centre of distribution of Sawos culture. The famous Gregory Bateson who passed only few hours in this village coming from Kanganamun discovered one similar piece which is now in Cambridge. Therefore it is assumed that these boards were traded or given as dowry to villages downriver from Gaikorobi or its trade partner Kanganamun.

[...] The *Malu* boards are present mainly in the early collections made before 1914. At that time they were already a rarity. Nevertheless they still existed in the village of Gaikorobi in the early fifties as a photograph shows. The objects themselves tell us nothing about their function, with the exception that they was suspended from the roof in the interior of a house, and to be seen from both sides. As they were never observed in the men's houses their home was in the dwelling houses which explains also the lack of information. As the early explorers were seldom able to enter the dwelling houses because of the residency of women we have no photograph showing us the use and function during the period before 1914.

[…] The *Malu* panel from the collection Périnet represents the typical patterns of these boards of the Sawos area in the complex openwork showing birds and bird beaks together with the scar motifs of initiation. Both sides of the panel have almost similar carving and make it one of the most beautiful artworks of the Pacific.

35 STATUE BANGWA, CAMEROUN

BANGWA FIGURE, CAMEROON

Haut. 109 cm (43 in.)

€300,000-400,000

US$370,000-480,000

PROVENANCE

Collection Pierre Harter (1928-1991), Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1990

EXPOSITION

Bruxelles, Espace Culturel BBL, *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, 22 mars - 24 juin 2001

BIBLIOGRAPHIE

Brain, R. et Pollock, A., *Bangwa funerary sculpture*, Londres, 1971, p. 3, pl. 2

Picket, E., "The Animal Horn in African Art" *in African Arts*, Los Angeles, 1971, vol. IV, n° 4, p. 51, n° 11

de Grunne, B., *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 112, n° 24

UN ROI DE FONTEM
ŒUVRE DU SCULPTEUR ATEU ATSA

par Bernard Dulon

[…] Des sociétés, ostensibles ou secrètes, régulaient l'ensemble de la vie des royaumes, au nombre desquels il convient de citer celle du *Troh*[1], puissante et redoutée car bourreaux et faiseurs de rois, et celle du *Lefem*[2], composée de nobles responsables de la garde des double cloches en fer forgé et des statues commémoratives royales. Ni autels, ni fétiches, ces représentations étaient les symboles tangibles de la puissance dynastique. Nommées individuellement et protégées par des serviteurs attitrés, elles apparaissaient parcimonieusement, à l'abri du bosquet sacré lors des manifestations organisées par la société *Lefem* (funérailles et investitures royales, cérémonies liées à la fertilité des sols).

Dans les royaumes Bangwa le sculpteur jouissait d'une grande notoriété. […] Le plus talentueux d'entre eux était mandé par le *Fwa*[3] pour réaliser ses effigies dynastiques. […]

A KING OF FONTEM
WORK OF THE SCULPTOR ATEU ATSA

by Bernard Dulon

[…] Conspicuous or secret societies regulated every aspect of life in the kingdoms. It is worth mentioning that of the *Troh*[1], powerful and feared because of their roles as executioners and kingmakers; and that of the *Lefem*[2], composed of nobles who were responsible for guarding the two wrought iron bells and the commemorative royal statues. Neither altars nor fetishes, these representations were the tangible symbols of dynastic power. Individually named, and protected by appointed servants, they appeared parsimoniously, sheltered by a sacred bush in the rituals organised by the *Lefem* society (royal funerals and investitures, and ceremonies relating to the earth's fertility).

In Bangwa kingdoms, the sculptors were extremely renowned. […] The most talented among them were sent by the *Fwa*[3] to execute dynastic effigies. […]





L'histoire a retenu seulement quelques noms de ces sculpteurs dont le plus célèbre et le plus talentueux fut indéniablement Ateu Atsa (*ca.* 1840-1910). Auteur de six statues royales, il se permit de jouer un tour pendable au *Fon* de Banyang pour qui il travaillait ce qui lui valut un gain de popularité immense au sein de son peuple. Ses deux premières sculptures parvenues jusqu'à nous ont été acquises par Gustav Conrau en 1899. Elles sont maintenant conservées au Musée ethnographique de Berlin (inv. n° III C 10.514 et III C 10.515). Deux autres œuvres appartiennent respectivement aux collections du Museum für Völkerkunde de Hambourg (inv. n° 11.10.1) et du Rautenstauch-Joest Museum de Cologne (inv. n° 48.796).
L'œuvre majeure de la collection Périnet fait partie de cet ensemble. Elle fut photographiée par Brain et Pollock[4] dans le courant des années 1960. D'après Harter[5] il pourrait s'agir de Foretia Nkengasong, troisième *Fwa* de Foretia, une chefferie satellite de Fontem.

Son visage est allongé et résolument prognathe, sa bouche ovale s'ouvre sur deux rangées de dents épointées. Ses yeux grands ouverts semblent repousser le front en une bosse dominant le nez long et droit. Ses oreilles décollées pointent à l'horizontal. Enfin un bonnet nobiliaire trop petit, bilobé et orné de pompons, se remarque curieusement perché au sommet de son crâne. Les épaules ceintes d'un collier royal, il tient fermement dans ses mains une corne à libations et une pipe au très long tuyau. Dans le style caractéristique d'Ateu Atsa, le pagne est gaufré et dissimule en partie des jambes bien modelées et légèrement fléchies, les pieds sont solidement campés de part et d'autre d'une base cylindrique évidée en son centre.

Les facettes vives du travail à l'herminette sont noyées sous une épaisse patine de noir de fumée.

La dispersion de la collection Michel Périnet nous permet aujourd'hui d'entamer un dialogue avec cette œuvre magistrale, véritable monument de la culture Bangwa.

History only retains a few names of these sculptors, of which the most famous and most talented was undeniably Ateu Atsa (*ca.* 1840-1910). Having carved six royal statues, he went so far as to play a risky trick on the *Fon* of Banyang for whom he worked, which made him immensely popular among his people. His first two sculptures, which still exist today, were purchased by Gustav Conrau in 1899. They are now kept by the Ethnological Museum of Berlin (inv. no. III C 10.514 and III C 10.515). Two other works respectively belong to the collections of the Museum für Völkerkunde of Hamburg (inv. no. 11.10.1) and the Rautenstauch-Joest Museum of Cologne (inv. no. 48.796). This major work of the Périnet collection is another such piece. It was photographed by Brain and Pollock[4] during the 1960s. According to Harter[5], the statue could represent Foretia Nkengasong, the third *Fwa* of Foretia, a satellite chiefdom of Fontem.

His face is elongated and resolutely prognathic, while his oval mouth opens onto two rows of pointed teeth. His large, open eyes appear to push the forehead into a hump which dominates his long, straight nose. His prominent ears stick out to the sides. An undersized, two-lobed nobility cap, adorned with pompoms, is curiously and markedly perched atop of his head. With shoulders wrapped in a royal collar, he firmly holds in his hands a libation horn and a very long-stemmed pipe. In the style characteristic of Ateu Atsa, his pagne has a honeycomb texture, partially concealing well-modelled and slightly bent legs. His feet are solidly planted on each side of a hollowed-out cylindrical base.

The sharp facets of adze-work are lost under a thick patina of black soot.

The auction of the Michel Périnet collection today enables us to begin a relationship with this majestic work, a true monument to the Bangwa culture.

[1] Ou *société de la nuit*
[2] Ou *société des gongs*
[3] *Fon* chez les Bamileke
[4] Brain, R. et Pollock, A., *Bangwa funerary sculptures*, Londres, 1971, pl. 2
[5] Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 317

[1] *Or night society*
[2] Or *society of gongs*
[3] *Fon* in Bamileke communities
[4] Brain, R. and Pollock, A., *Bangwa funerary sculptures*, London, 1971, pl. 2
[5] Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 317

36 MASQUE IATMUL, RÉGION DU MOYEN-SÉPIK PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

IATMUL MASK, MIDDLE SEPIK REGION, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 69 cm (27⅛ in.)

€20,000-30,000
US$25,000-36,000

PROVENANCE

Collection Marcia (1938-2019) et John. A. Friede, Rye, New York

Collection Kathrin et Andreas Lindner, Munich

Sotheby's, Paris, *Collection Andreas et Kathrin Lindner*, 8 juin 2007, lot 254

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

BIBLIOGRAPHIE

Meyer, A., *Oceanic art. Ozeanische Kunst. Art Océanien*, Cologne, 1995, p. 224, n° 235

CYRANO DES TROPIQUES

par Philippe Peltier

Les Iatmul constituent la population la plus importante de la moyenne vallée du Sepik au nord de la Papouasie-Nouvelle-Guinée. Au nombre de leurs inventions on compte indiscutablement les masques *mwai*.

La construction de ces masques obéit à un schéma relativement simple : un visage étroit, le plus souvent en forme de cœur, dont les yeux, marqués par un coquillage, s'étirent vers le haut et dont le nez s'allonge en un appendice qui, passant devant la bouche, se conclut par une petite figure animale. Suivant les villages ce schéma est sujet à de multiples variations. Le masque de la collection Périnet en présente la forme la plus élaborée et la plus complexe. Il est caractéristique des Nyaura, un sous-groupe Iatmul qui vit dans la zone la plus en amont du fleuve.

Chaque masque est la personnification d'un d'ancêtre dont l'identité est reconnaissable à la petite figure - ici un crocodile mais ce peut-être aussi un oiseau, un cochon ou un marsupial - située à l'extrémité de l'appendice nasal. Chaque famille possède au moins deux masques similaires.

Ce que nous désignons couramment comme « masque *mwai* » n'est, à proprement parler, pas un masque. Les masques, au sens strict du terme, n'existent d'ailleurs pas chez les Iatmul. Les *mwai* ne se portent pas devant le visage. Ils sont fixés, lors de la préparation des cérémonies, sur un cône de feuilles tendues sur une armature de rotin. Ce cône sera posé sur les épaules du danseur, le visage en bois étant plus haut que la tête du danseur. Prêts pour la danse, les masques *mwai* deviennent des structures impressionnantes comme se doivent toutes figures ancestrales, resplendissantes de mille matières et de mille couleurs.

CYRANO FROM THE TROPICS

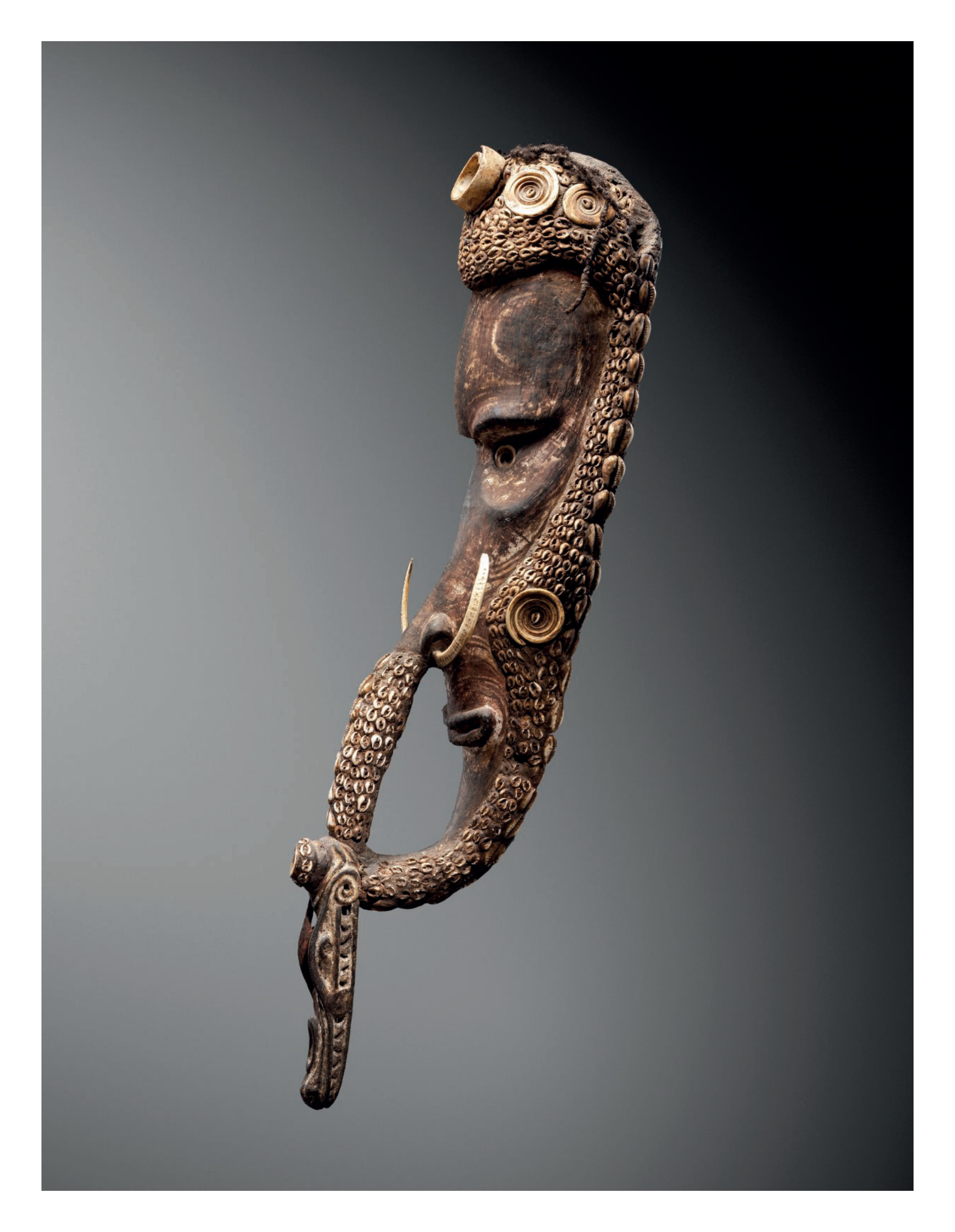
by Philippe Peltier

The Iatmul are the largest population of the mid-Sepik Valley in northern Papua New Guinea. Among their inventions, indisputably, are *mwai* masks.

The structure of these masks corresponds with a relatively simple design: a straight - most often heart-shaped - face with upward-slanting eyes marked by a shell and a nose that extends into an appendage that finishes in a small animal figure in front of the mouth. Depending on the village, this design could take on a number of variations. The mask from the Périnet collection shows the most elaborate and most complex form. It is characteristic of the Nyaura, an Iatmul subgroup that lives in the zone furthest upstream of the river.

Each mask is the personification of an ancestor whose identity may be recognised thanks to the little figure - in this case a crocodile, but also perhaps a bird, a pig or a marsupial - located at the end of the nasal appendage. Each family possesses at least two similar masks.

What we commonly call a "*mwai* mask" is not actually a true mask. Strictly speaking, masks do not even exist in the Iatmul culture. *Mwai* are not worn on the face. When ceremonies are being prepared, they are attached to a cone of leaves stretched onto a rattan frame. The cone is then placed on the dancer's shoulders, so that the wooden face is higher than the dancer's head. When prepared for dance, *mwai* masks become impressive structures deserving of all ancestral figures, radiant with a thousand materials and a thousand colours.



37 STATUE *ULI*, AIRE MANDAK, NOUVELLE-IRLANDE

ULI FIGURE, MANDAK AREA, NEW IRELAND

Haut. 145 cm (57 in.)

€500,000-700,000

US$610,000-850,000

PROVENANCE

Collection Albert Hahl (1868-1945), Gern, acquis avant 1908

Museum für Völkerkunde München, Munich, acquis en 1910, inv n° 10.514

Ludwig Bretschneider (1909-1987), Munich, acquis par échange en 1951

Julius H. Carlebach (1909-1964), New York

Sotheby & Co., Londres, 14 juillet 1970, lot 86

Collection Benjamin (Ben) Heller (1925-2019), New York

Jacques Kerchache (1942-2001), Paris

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1993

EXPOSITION

Munich, Haus der Kunst, *Weltkulturen und moderne Kunst*, 16 juin - 30 septembre 1972

BIBLIOGRAPHIE

Wichmann, S., *Weltkulturen und moderne Kunst*, Munich, 1972, p. 551, n° 2085





« POUR SÛR, TU ES UN GRAND DIEU »

par Jean-Philippe Beaulieu

Cette rare statue *uli* commandait de longs et complexes rituels funéraires *Malagan* au centre de l'île de Nouvelle-Irlande au XIXe siècle. Sculpture monoxyle de grande taille, elle incarne par son allure et ses attributs, la puissance absolue, la force mais aussi la fécondité. Le *uli* a une large tête barbue, surmontée d'une crête, un visage convexe et blanc avec une large bouche aux dents serrées. Il affiche un large sourire carnassier et une attitude de défiance, sûr de sa puissance. Les orbites sont composées de coquillages *Cypraea tigris* pour donner le blanc des yeux, l'iris étant réalisé à l'aide d'opercule de *Turbo Petholatus*. Les oreilles et le nez épais sont percés. Sous la couche de chaux, on devine que le contour du visage était rehaussé de peintures de guerre noires, courant des yeux, le long des tempes puis de la mâchoire. C'est une caractéristique commune à la quasi-totalité des *uli*s. Il a été acquis avec un visage blanc, mais durant sa vie rituelle, cet *uli* avait ses peintures de guerre noires dont on devine les traces. La mâchoire est projetée en avant, une caractéristique que l'on trouve sur les *uli*s anciens du corpus et sur les crânes surmodelés qui étaient préparés lors des cérémonies. Le *uli* a les épaules larges, il est trapu, campé sur de courtes jambes. Ses deux mains sont levées, il darde sa poitrine et un sexe épais. Le torse d'une autre figure plus petite est accroché sous la cage thoracique.

Une des particularités des *uli*s est qu'ils étaient soigneusement préservés dans les poutres de la maison des hommes entre deux cérémonies. C'est ainsi qu'ils pouvaient acquérir une patine noire due à l'exposition à la fumée. Ils étaient alors repeints pour une nouvelle cérémonie. Il est évident, en examinant le dos de cet *uli*, qu'il a été exposé lui aussi à cette fumée entre différentes cérémonies. Les grands *uli*s étaient souvent présentés dans des huttes individuelles dans l'enclos funéraire, non loin des tombes. Ils restaient alors parfois plusieurs mois, avant de rejoindre la maison des hommes en attente des cérémonies à venir.

Augustin Krämer consacra plusieurs mois d'enquêtes de terrain à l'étude des *uli*s. Avec ses informateurs Mandak, il en identifia et répertoria douze types. Le grand *uli* de Michel Périnet est du type *lembankakat lavatlas*. Le 9 mars 1909, Augustin Krämer et son épouse arrivèrent dans le village de Lambu, sur la côte ouest de la Nouvelle-Irlande. Augustin Krämer acquit alors un *uli* de ce type et le mythe fondateur qui lui est associé : "*Le parapluie de corail* s'ouvre sous la poitrine. En dessous, la partie supérieure d'un corps humain est visible, son abdomen ayant été dévoré par un requin. Longa du [village de] Lambu a été appelé sur la plage par un esprit, et il a eu cette vision. Longa a alors sculpté ce *Malagan*."

"FOR SURE, YOU ARE A GREAT GOD"

by Jean-Philippe Beaulieu

This rare *uli* statue commanded long, complex *Malagan* funeral rituals in central New Ireland during the 19th century. Through its appearance and characteristics, this large-scale monoxyl embodies absolute power, strength and fertility. The *uli* has a large bearded head topped by a mohawk. Its face is white and convex, and its wide mouth reveals tight rows of teeth. It shows a broad, predatory grin and a defiant attitude, assured of its force. The whites of the eyes are made of *Cypraea tigris* shells, while the iris is crafted using the operculum of *Turbo Petholatus*. The ears and thick nose are pierced. Under the layer of lime, it appears that the outline of the face was enhanced with black paint – a symbol of war –, running from the eyes along the temples to the jaw. This is a characteristic shared by almost all *uli*s. When it was purchased, its face was already white, but during its ritual life, this *uli* was painted with black paint, of which the traces are still slightly visible. The jaw is projected forward, a commun characteristic to the ancient *uli*s of the corpus and the over modelled skulls which were prepared for ceremonies. The *uli* has broad shoulders, and its thick-set body squats on short legs. Both hands are raised, and it thrusts forward its chest and a thick phallus. The torso of another, smaller figure is attached under the chest.

One distinctive feature of the *uli* figures is that each one was carefully protected within the beams of the men's house when not being used in ceremonies. They thus took on a black patina through exposition to smoke, and they were repainted for new ceremonies. In examining this *uli*, it becomes clear that it, too, was exposed to smoke between various ceremonies. The great *uli*s were often present in individual huts near tombs within the funerary enclosure. They would remain there several months before being brought back to the men's house to await future ceremonies.

Augustin Krämer spent several months investigating *uli*s in the field. With his Mandak informants, he identified and listed twelve types. Michel Périnet's large *uli* belongs to the type called *lembankakat lavatlas*. On 9 March 1909, Augustin Krämer and his spouse arrived in the village of Lambu on the west coast of New Ireland. That was when Augustin Krämer purchased an *uli* of this type, learning the founding myth associated with it: "*The coral umbrella* opens under its chest. Below that, the upper portion of a human body is visible, but the abdomen has been devoured by a shark. Longa from the [village of] Lambu was called to the beach by a spirit, and he had this vision. So Longa sculpted this *Malagan*."





> Vues de l'appartement de Ben Heller, New York, *ca*. 1970. DR

Au sein du corpus de deux-cent-vingt-six *uli*s connus et identifiés visuellement, nous avons dix-huit de type *lembankakat lavatlas* avec des informations d'acquisition pour neuf d'entre eux, dont cet *uli*. Ils sont presque tous originaires du Nord du pays Mandak. Cet *uli* est l'un des deux acquis à Panakondo, une péninsule s'étendant aux pieds des collines où sont cachés les villages d'origine de la tradition *uli*, Konombin et Tegerot. Deux *uli*s ont été acquis à Konombin et deux autres avec la provenance Panakondo/Katendan. Un *uli* a été trouvé dans chaque village de Konos, Lambu et Mesi. A l'exception de celui Mesi qui provient du sud du pays Mandak, ils proviennent d'un rayon de moins de dix kilomètres. Boluminski en a acquis quatre, Komine Isokichi et Kornmajer, deux, tandis qu'Augustin Krämer, Edgar Walden et Hahl, un chacun.

C'est un *uli* de belle taille, massif, dégageant une grande puissance. Il est l'archétype des *uli*s de type *lembankakat lavatlas* et a certainement été sculpté au XIXe siècle. Stylistiquement, nous pouvons identifier des points communs avec différents *uli*s du corpus. Tout d'abord, la forme de la tête, la crête, les oreilles percées, le design de la paume des mains, la forme des pieds sont très proches des *uli*s de Hambourg (inv. n° 502i, acquis à Panakondo), et de celui qui était dans la collection Walter Bondy (acquis à Konos). Il partage aussi forme de tête, oreilles, pieds avec le *uli* André Breton, un de ceux de Joyce Mansour, le grand *uli* de la collection Ziff et le *uli* Vanderstraete. Ils viennent probablement d'un même groupe de sculpteurs officiant dans la région de Konos/Panakondo et ses collines au milieu du XIXe siècle.

Within the corpus of 226 known *uli*s which have been visually identified, there are 18 of the *lembankakat lavatlas* type, including nine of which the purchase information is known, and this *uli* is one of those. Almost all of them originated in the north of Mandak country. This *uli* is one of two that were purchased in Panakondo, a peninsula stretching to the foot of the hills where Konombin and Tegerot - the villages that gave rise to the *uli* tradition - are nestled. Two *uli*s were purchased in Konombin, and two others come from Panakondo/Katendan. An *uli* was found in each of the villages of Konos, Lambu and Mesi. With the exception of the Mesi example, which comes from the south of Mandak country, they all come from within a six-mile radius. Boluminski purchased four; Komine Isokichi and Kornmajer bought two; and Augustin Krämer, Edgar Walden and Hahl each acquired one.

This is a large, massive *uli* with a very powerful aura. It is archetypal of the *uli*s in the *lembankakat lavatlas* category, and it was certainly sculpted in the 19th century. Stylistically, we can identify points in common with different *uli*s from the corpus. First of all, the shape of the head, the mohawk, the pierced ears, the design of the palms of the hands, and the shape of the feet are all very similar to those of the *uli*s of Hamburg (inv. no. 502i, purchased in Panakondo) and of the one from the former Walter Bondy collection (purchased in Konos). Its head, ears and feet share the same shapes as those of the André Breton *uli*, of one belonging to Joyce Mansour, of the large *uli* of the Ziff collection, and of the Vanderstraete *uli*. They were probably crafted by a single group of sculptors in the Konos/Panakondo region and the surrounding hillsides in the mid-19th century.



38 MARIONNETTE BAMANA, MALI

BAMANA MARIONETTE HEAD, MALI

Haut. 77 cm (30⅜ in.)

€80,000-120,000
US$98,000-150,000

PROVENANCE
Collection Maurice Nicaud (1911-2003), Paris
Sotheby's, Paris, 12 décembre 2012, lot 48
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION
Dakar, Musée Dynamique, *L'art Nègre. Sources, évolution, expansion*, 1er - 24 avril 1966
Paris, Grand Palais, *L'art Nègre. Sources, évolution, expansion*, 1er juin - août 1966

BIBLIOGRAPHIE
Senghor, L.S. *et al.*, *L'art Nègre. Sources, évolution, expansion*, Paris/Dakar, 1966, p. 46, n° 78, non ill.
Coste, G., "L'art nègre à la conquête du monde" *in Connaissance des Arts*, n° 171, Paris, mai 1966, p. 109

LA MARIONNETTE DU FLEUVE

par Bertrand Goy

En 1878, Paul Soleillet croisait en amont de Ségou, sur le Niger, une pirogue sur laquelle se déroulait un spectacle mettant en scène des marionnettes. À notre époque, ces marottes sont attribuées aux Bozo, pêcheurs exerçant leur activité au même emplacement du grand fleuve. Selon Félix Lem, cette forme théâtrale s'est diffusée en territoire bambara jusqu'à « Niena, région de Koutiala » d'où provenait un de ces objets, un buste similaire à celui de la collection Périnet ; cédée ensuite à Helena Rubinstein, cette sculpture[1] fut une des pièces les plus remarquées de la belle exposition consacrée à « la dame des beautés » au musée du quai Branly - Jacques Chirac.

L'œuvre illustrée ici fait partie d'un corpus extrêmement limité, si original qu'on peut raisonnablement y voir l'empreinte d'un même atelier, sinon la signature d'un même artiste. C'est en tout cas le geste très personnel d'un sculpteur qui a choisi de détourner les canons artistiques de son groupe d'origine pour livrer sa propre vision de l'idéal féminin. [...] Ce buste emprunte toutefois indéniablement, aux créations associées au berceau de l'ancien royaume, des éléments caractéristiques tels la coiffure en forme de triple tiare, le visage inscrit dans un ovale très allongé et le nez démesuré ; il s'en éloigne en revanche par le traitement de la poitrine, plus généreuse qu'elle ne l'est dans la tradition. C'est en tout cas l'image d'une féminité triomphante exaltée dans ce personnage d'un théâtre populaire où son pendant masculin, de taille nettement plus restreinte, occupait sans doute une place moins prestigieuse, comme dans le salon africain d'Helena Rubinstein, quai de Béthune.

[1] Lem, F.H., *Sculptures soudanaises*, Paris, 1947, p. 41. Lem décrit l'objet comme un « accessoire de danse dit « *merekun* » ; tenu par le danseur masqué au-dessus de sa tête, formant une marionnette géante ; celle-ci représente une femme peulh coiffée en cimier

THE MARIONETTE OF THE RIVER

par Bertrand Goy

In 1878, on the Niger River upstream of Ségou, Paul Soleillet encountered a canoe where a puppet show was being held. In our times, such dummy heads are attributed to the Bozo people, communities which fished in the same area of the great river. According to Félix Lem, this theatrical form spread through the Bambara territory to "Niéna, a region of Koutiala" where one of this objects originated. It is a bust similar to the one from the Périnet collection which was later sold to Helena Rubinstein. That sculpture[1] was one of the most striking pieces featured in the magnificent exhibition dedicated to the "cosmetics queen" at the quai Branly - Jacques Chirac Museum.

The work illustrated here is part of an extremely limited corpus so original that it could reasonably be considered as coming from the same workshop, or even as being crafted by the same artist. In any case, it is the very individual style of a sculptor who chose to steer away from the artistic canons of his group of origin to deliver his own vision of the female ideal. [...] However, this bust undeniably borrows from the creations associated with the birthplace of the former kingdom, asserting characteristic elements such as the triple tiara hairstyle, the very elongated face, and the oversized nose. On the other hand, it is different in the way that the chest is rendered, in much more generous proportions than in traditional sculptures. In any case, it is a glorified image of triumphant femininity expressed in this character of popular theatre. Its male counterpart, in a much smaller size, probably had a less prestigious role, as was the case in Helena Rubinstein's African salon on quai de Béthune.

[1] Lem, F.H., *Sculptures soudanaises*, Paris, 1947, p. 41. Lem described the object as a "dance accessory called a '*merekun*'. Held above the head by a masked dancer, it forms a giant puppet. This one represents a Peulh woman with a crested headdress



39 COUPE DE *HOGON* DOGON, MALI

DOGON *HOGON* CUP, MALI

Haut. 70 cm (27½ in.)

€150,000-250,000

US$190,000-300,000

PROVENANCE

Collection Henri Labouret (1878-1959), France

Collection Bela Hein (1883-1931), Paris

Fraysse & Associés, Paris, *Ancienne Collection B.H.*, 6 juin 2005, lot 53

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Pigalle, *Exposition d'art africain et d'art océanien*, 28 février - 1er avril 1930

New York, Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars – 19 mai 1935

Manchester, Currier gallery of art, *African Negro Art*, 10 juin – 8 juillet 1935

San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 23 juillet – 2 septembre 1935

Cleveland, Cleveland Museum of Art, *African Negro Art*, 28 septembre – 27 octobre 1935

BIBLIOGRAPHIE

Clouzot, H. et Level, A., *Sculptures africaines et océaniennes*, Paris, 1923, n° 9

Clouzot, H. et Level, A., *Sculptures africaines et océaniennes*, Paris, 1925, pl. 19

Guenne, J. et Martin du Gard, M., *L'art vivant*, Paris, 1927, n° 69

Marquety, V., *Exposition d'art africain et d'art océanien*, Paris, 1930, n° 1

Sweeny, J.J., *African Negro Art, New York*, 1935, n° 34

Kjersmeier, C., *Centres de style de la culture nègre africaine*, Paris, 1935, vol I, p. 21, n° 24, pl. 27

Radin, P. et Sweeney, J.J., *African Folktales and Sculptures*, New York, 1952, pl. 45

Von Sydow, E., *Afrikanische Plastik*, Berlin/New York, 1954, p. 103, pl. B

Laude, J., *La Statuaire du pays Dogon : contribution à l'esthétique des arts soudanais*, Paris, 1964, p. 115, pl. 74

Sweeney, J.J., *African Sculpture*, Princeton, 1964, n° 45

De Grunne, B., *Bela Hein. Grand initié des ivoires Lega*, Bruxelles, 2001, pp. 1 et 10, n° 9

Falgayrettes-Leveau, C. et Paudrat, J.-L., *Dogon*, Paris, 1994, p. 70

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 179

Valluet, C., *Collectors' visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia, and the Americas*, Milan, 2019, p. 179



LA BOÎTE DU *HOGON*

par Bertrand Goy

Invitée d'honneur de toutes les expositions qui firent date, son image immortalisée dans autant d'ouvrages légendaires, la coupe dogon de la collection Périnet pourrait raconter à elle seule l'histoire d'un siècle d'art africain en Occident.

Le « récipient porté par un quadrupède »[1] fit son apparition au pavillon de Marsan du Louvre en octobre 1923 et retenu pour rendre compte de l'exposition dans « *Les Nouvelles Littéraires* »[2] avant d'être choisi parmi les 425 œuvres présentes pour orner le frontispice du catalogue accompagnant la célèbre exposition de la galerie Pigalle au printemps 1930 ; cinq ans plus tard il traversait l'Atlantique pour participer à l'événement mythique, *African Negro Art*, au Museum of Modern Art de New York, salué par le *Herald Tribune* à cette occasion.

Le quadrupède est, en l'occurrence, un cheval maure, « de type barbe, robe grise dit cheval du Fleuve»[3], le seul à s'être acclimaté au rude environnement de la savane soudanaise et surtout à avoir résisté au trypanosome. Si certains spécialistes font remonter l'introduction des équidés à une époque plus reculée, les érudits arabes considèrent que les grands empires médiévaux d'Afrique de l'Ouest, Mali puis Songhaï à partir du XVe siècle, ont assuré leur expansion territoriale à dos de cheval. La présence de l'animal est d'ailleurs avérée dans la région du delta intérieur du Niger aux environs du XIIIe siècle comme l'atteste une statue équestre en terre cuite provenant de Djenné[4], datée de cette période.

Les Djennenké, immigrés sur le plateau de Bandiagara vers 1475, furent sans doute à l'origine de l'adoption de ce mode de transport par les Dogon autochtones. Depuis, le cheval a inspiré les sculpteurs de la falaise qui ont gravé son image dans tous les matériaux, à des époques différentes, dans des styles et sur des supports très variés. L'animal est une incarnation du *Nommo*, fils de dieu, sacrifié et ressuscité, descendu sur terre dans une arche[5] (*aduno koro*) en compagnie des huit ancêtres primordiaux de l'humanité. Il est souvent représenté avec son cavalier, le *Hogon*, « grand prêtre naturel des esprits ancestraux […] autrefois son pouvoir était absolu comme grand chef politicien, justicier et religieux. »[6] Un large consensus est depuis réuni pour faire de ce *Hogon* le cavalier représenté sur le couvercle de la coupe étudiée ici et son utilisateur exclusif, en particulier lors de cérémonies impliquant un partage d'aliments.

Le lieutenant Louis Desplagnes, premier explorateur de la falaise de Bandiagara entre 1904 et 1905, nous éclairait déjà sur ces récipients grâce à ses photographies de « vases en bois sculptés destinés à contenir la nourriture du *Hogon* »[7], et ses *Carnet de route* et cahier de notes révélant l'ancienneté de leur usage – remontant peut-être aux premiers occupants « Telle » (Tellem) – et le devoir de les préserver.

THE *HOGON* BOX

by Bertrand Goy

The guest of honour of every exhibition that has featured it to date and an image immortalised in so many legendary books, the Dogon cup from the Périnet collection could alone tell the history of a century of African art in the West.

The "recipient carried by a quadruped"[1] first appeared at the Pavilion of Marsan du Louvre in October 1923. It was selected to represent the exhibition in "*Les Nouvelles Littéraires*"[2] before being chosen among the 425 works presented to adorn the frontispiece of the catalogue for the famous Pigalle gallery exhibition in the spring of 1930. Five years later it crossed the Atlantic to appear in the legendary *African Negro Art* event at the Museum of Modern Art of New York City and was acclaimed at the *Herald Tribune* at the time.

The quadruped happens to be a Moorish horse, "of the Berber breed, with a grey coat, known as a Fleuve horse"[3], the only breed to be acclimatised to the harsh savannah environment of Sudan, and especially to have resisted trypanosomiasis. While some specialists date the introduction of horses to a more distant past, Arab scholars consider that the great medieval empires of West Africa, Mali and Songhai beginning in the early 15th century, managed their territorial expansion on horseback. Moreover, the presence of the animal is demonstrated in the Inner Niger Delta region around the 13th century, as shown by a terra cotta equestrian statue from Djenne[4] which dates from that period.

The Djennenke, who immigrated to the Bandiagara Plateau around 1475, were probably responsible for the adoption of this mode of transport by the Dogon natives. From then on, the horse inspired the sculptors of the escarpment, who engraved its image into all kinds of materials, at different time periods, in a great variety of style and on a broad range of supports. The animal is considered an incarnation of the *Nommo*, son of god, who was sacrificed and resurrected, and who came to earth in an ark[5] (*aduno koro*) in the company of the eight primordial ancestors of humanity. It is often shown with its rider, the *Hogon*, "a great natural priest of the ancestral spirits […] In the past, his power was absolute, like any great political, legal and religious chief."[6] Since then, it is generally agreed that this *Hogon* is the horse rider represented on the cover of the cup studied here, and is also its exclusive user, particularly during food sharing ceremonies.

Lieutenant Louis Desplagnes, the first Western explorer of the Bandiagara Escarpment between 1904 and 1905, enlightened us on these recipients thanks to his photographs of "sculpted wooden vases designed to contain food for the *Hogon*".[7] His *Carnet de route* and cahier de notes reveal how long they have been in use – perhaps dating back to the first Tellem – and the need to protect them.







> Publicité de Bela Hein. *L'art vivant*, Paris, 1927. DR



> Vue de l'exposition *African Negro Art*, MoMA, 1935. Digital Image © 2021, The Museum of Modern Art/Scala, Florence. DR

Ce type de coupe n'est pas unique mais, à l'exception de son alter égo ayant appartenu à Tristan Tzara, rares en sont les exemplaires atteignant la qualité de celle de la collection Périnet. La richesse qu'offre le décor du récipient proprement dit où les chevrons se mélangent aux lignes d'eau et autres motifs traditionnels, le parfait équilibre de la composition, et la précision du trait sont sublimés par une patine profonde, luisante et veloutée ; l'émouvante trace d'une vieille fracture réduite avec un parfait sens esthétique et une précision chirurgicale révèle l'impérieuse nécessité pour un de ses anciens propriétaires d'entretenir et transmettre cet objet vénérable à ses descendants.

Bela Hein (1883-1931), son premier propriétaire occidental, collectionneur et marchand originaire d'Europe de l'Est et, à ce titre, habitué du café du Dôme où il côtoya Carl Einstein ou Josef Brummer dès son arrivée à Paris en 1910, transmit son amour pour cette pièce à ses héritiers puisqu'ils la conservèrent durant 75 ans.

This type of cup is not unique, but with the exception of its alter ego, which belonged to Tristan Tzara, there are only a few very rare examples that reach the quality of the one in the Périnet collection. The rich decoration of the recipient itself - where chevrons mingle with water lines and other traditional designs - shows the perfect balance of the composition and the precision of the application. It is emphasised by a deep, lustrous, velvety patina. The poignant trace of an old fracture, and the way it is reduced with a perfect aesthetic sense and surgical precision, reveals the imperious necessity for one of its former owners to maintain and pass along this venerable object to descendants.

Bela Hein (1883-1931), its first Occidental owner, was a collector and dealer from Eastern Europe. As such, he regularly frequented the Dôme café, where he rubbed shoulders with Carl Einstein and Josef Brummer as soon as he first arrived in Paris in 1910. He clearly passed along his love for this piece to his heirs, because they kept it for 75 years.

[1] Légende complète : « Récipient porté par un quadrupède et fermé par un couvercle taillé dans la même pièce de bois que la monture et le cavalier qui le décorent. » *in* Level, A. et Clouzot, H., *Sculptures africaines et océaniennes. Colonies françaises et Congo belge*, Paris, 1923, p. 21, pl. XIX
[2] *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 1923, p. 5. Bien que leurs légendes aient été interverties, on reconnaît les deux objets représentés, le pot du Hogon et le tambour baga de la collection Hein à l'époque. Il faut lire *Soudan. Coupe* et non *Rivières du Sud. Tambour*
[3] Desplagnes, L., *Le Plateau Central Nigérien*, Paris, 1907, p. 351
[4] Statue équestre en terre cuite provenant du delta intérieur du Niger. XIIIe-XVe siècle. Inv. n° 86-12-2, National Museum of African Art, Smithsonian Institution
[5] Paudrat, J.-L., *Dogon*, Paris, 1994, p. 72
[6] Desplagnes, L., *Le Plateau Central Nigérien*, Paris, 1907, p. 314
[7] Desplagnes, L., *Le Plateau Central Nigérien*, Paris, 1907, p. 166bis, n° 109

[1] Full legend: "Recipient carried by a quadruped and closed by a cover cut into the same piece of wood as the mount and the rider that decorate it." *in* Level, A. and Clouzot, H., *Sculptures africaines et océaniennes. Colonies françaises et Congo belge*, Paris, 1923, p. 21, pl. XIX
[2] *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 1923, p. 5. Although their legends were inverted, the two objects shown may be recognised: the Hogon jar and the Baga drum, which then belonged to the Hein collection. It should read *Soudan. Coupe* ("Sudan. Cup") and not R*ivières du Sud. Tambour* ("Southern Rivers. Drum")
[3] Desplagnes, L., *Le Plateau Central Nigérien*, Paris, 1907, p. 351
[4] Equestrian statue in terra cotta from the Inner Niger Delta. 13th-15th century. Inv. no. 86-12-2, National Museum of African Art, Smithsonian Institution
[5] Paudrat, J.-L., *Dogon*, Paris, 1994, p. 72
[6] Desplagnes, L., *Le Plateau Central Nigérien*, Paris, 1907, p. 314
[7] Desplagnes, L., *Le Plateau Central Nigérien*, Paris, 1907, p. 166bis, no.109

40 STATUE DOGON-NONGOM, MALI

DOGON-NONGOM FIGURE, MALI

Haut. 61 cm (24 in.)

€150,000-250,000

US$190,000-300,000

PROVENANCE

Collection Detalmo Pirzio-Biroli (1915-2006), Italie

Collection Idanna Pucci, Italie

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 2008





PROMÉTHÉE SUR LA FALAISE

par Bertrand Goy

Quoique venue du fond des âges, cette silhouette frêle au corps noueux, contorsionné, meurtri, aux membres démesurés, touche encore profondément notre sensibilité d'aujourd'hui, tout en conservant une envoutante part de mystère.

Que dit l'équilibre instable dans lequel le malheureux est placé ? Si le sculpteur voulait son modèle éveillé et conscient, quelles images du passé défilent-elles dans sa tête inclinée sur l'épaule, avec comme seul horizon pour le regard un fragment de terre hostile ? Ou bien l'artiste a-t-il surpris l'instant furtif où l'homme, abandonné dans un coin tel un objet inutile, sombre lourdement dans un sommeil éphémère qui le libère des servitudes de sa condition. Est-il un captif trop récent pour qu'on lui ôte les fers ou, homme libre, s'est-il rendu coupable d'un forfait qui lui vaut d'être entravé…?

Lors des missions ethnologiques des années 1930, deux statues trouvées le long de l'escarpement, à très peu de distance de Yendouma où fut découverte la nôtre, affichent avec elle une telle parenté que l'on peut les attribuer avec une quasi-certitude sinon au même créateur, du moins au même atelier[1]. Une émouvante photo montre Denise Paulme et Deborah Lifchitz avec l'une d'entre elles, « la plus belle de leurs trouvailles », comme les deux ethnologues l'annoncent à Georges Henri Rivière, alors sous-directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro[2].

De cette souche frustre et torse, un sculpteur a su faire jaillir ce bouleversant personnage cabossé par la vie, symbole immuable du rôle universel et intemporel de l'artiste parfois seul à opposer de l'humanité à la violence de son époque.

[1] Sur des critères tels que « l'emploi de la forme naturelle de la branche de l'arbre, de sa courbure », le matériau et l'apparence, ce style d'objet a été attribué, sans grande conviction, aux Niongom par Hélène Leloup *in Statuaire dogon*, Paris, 1994, pp. 141-143

[2] Lettre du 30 mai 1935 de Denise Paulme à Georges Henri Rivière, Archives du Musée de l'Homme, AMH/2 AM1 K75d. *In* Lemaire, M., « Celles qui passent sans se rallier. La mission Paulme-Lifchitz, janvier - octobre 1935 » *in Les Carnets de Bérose*, n° 5, Paris, 2014, pp. 44-47

PROMETHEUS ON THE CLIFF

by Bertrand Goy

While it dates back to time immemorial, this frail silhouette - with its knotted, ravaged, contorted body and disproportionate members - still profoundly affects our sensibility today, while maintaining a bewitchingly mysterious aspect.

What is being said by the unstable balance the poor figure is placed in? If the sculptor wanted to show an awakened, conscious model, then what images from the past are going through the head that leans into the shoulder, the only horizon of its gaze being a fragment of hostile earth? Or did the artist capture, by surprise, the fleeting moment when man, left in a corner like a useless object, sinks heavily into an ephemeral sleep that releases him from the servitudes of his condition? Is this person too recent a captive to be released from his chains, or is he a free man who committed such a heinous crime that he deserves to be shackled...?

During ethnological missions in the 1930s, two statues found along the escarpment very close to Yendouma, where this piece was found, show such a kinship with it that they may almost certainly be attributed to the same workshop, if not to the same sculptor[1]. A poignant photo shows Denise Paulme and Deborah Lifchitz with their most prized find, as the two ethnologists announced to Georges Henri Rivière, then the assistant director of the Musée d'Ethnographie du Trocadéro[2].

A sculptor managed to release this deeply moving character from a rugged, deformed stock. Battered by life, the figure is an unchanging symbol of the timeless, universal role of the artist, who is sometimes the only one to oppose the violence of his time with humanity.

[1] Based on criteria such as "the use of the natural shape of the tree branch, its curve", as well as the material and the appearance of the piece, this style of object was attributed, without much conviction, to the Niongom culture by Hélène Leloup *in Statuaire dogon*, Paris, 1994, pp. 141-143

[2] Letter dated 30 May 1935 from Denise Paulme to Georges Henri Rivière, Archives of the Musée de l'Homme, AMH/2 AM1 K75d. *In* Lemaire, M., "Celles qui passent sans se rallier. La mission Paulme-Lifchitz, janvier - octobre 1935" *in Les Carnets de Bérose*, no. 5, Paris, 2014, pp. 44-47



41 FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-MAHONGWÉ, GABON

KOTA-MAHONGWE RELIQUARY FIGURE, GABON

Haut. 60 cm (23⅝ in.)

€200,000-300,000
US$240,000-360,000

PROVENANCE
Collection Pierre Loti (1850-1923), Rochefort
Oger-Dumont, Paris, 17 décembre 1981, lot 50
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

L'ORDRE OGIVAL EN FORÊT ÉQUATORIALE

par Pierre Amrouche

De toutes les figures de reliquaire kota du Gabon, celles des Mahongwé sont les plus rares et sans doute les plus fascinantes : leur forme en ogive, et la qualité de réalisation du travail de fixation des lamelles en font de véritables bijoux. Quoi de plus naturel qu'un habitué des sertis sophistiqués, comme Michel Périnet, orfèvre en la matière de passion et de métier, ait été attiré par ce type d'objet aussi précieux qu'élégant et rare. La forme générale ogivale de la figure de reliquaire en elle-même surprend et interpelle : comment, au cœur de la forêt équatoriale la plus dense, des sculpteurs isolés loin de toutes influences, ont-ils pu concevoir ces objets anthropomorphes si stylisés qu'on peine à déterminer s'ils évoquent un visage humain ou une face d'animal mythologique ?

OGIVE SHAPES FROM THE EQUATORIAL FOREST

par Pierre Amrouche

Of all the Kota reliquary figures of Gabon, those of the Mahongwe are the rarest and probably the most fascinating. Their ogive shape and the quality of craftsmanship in fastening the strips distinguish them as true gems. It is only natural that someone as accustomed to sophisticated gem-setting as Michel Périnet - an expert in such matters, by enthusiasm and by profession - should have been attracted to this type of object, as precious as it is elegant and rare. The overall rounded cone shape of this reliquary figure surprises and gives pause in itself: how, at the heart of the densest equatorial forest, did isolated sculptors, far from any outside influence, manage to design anthropomorphic objects so stylised that one struggles to determine whether their faces are meant to represent those of humans or of mythological animals?

Cet exemplaire de la collection Périnet est d'une qualité exceptionnelle, les proportions de la tête, du cou et de la base, sont parfaites, comme sont parfaites la disposition des lamelles et la fine décoration de la plaque centrale, les arcs sourciliers et le petit losange qui les surmonte et surplombe les yeux en cabochons. De même la large tresse arrière s'orne d'une élégante frise verticale de losanges. Chaque élément d'ornementation est finement ciselé. Sommant l'ensemble, le chignon incurvé vers l'arrière est une perfection. Dans son introduction à l'ensemble gabonais de la collection Périnet, Louis Perrois note tous les détails de la sculpture de cette figure de reliquaire et met en évidence la perfection.

Dès la fin du XIXe siècle des objets semblables sont entrés dans les musées occidentaux, celui du *Museum für Völkerkunde* (Ethnologisches Museum) de Berlin rapporté par Oskar Lenz en 1875 (Chaffin, A. et F., *L'art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p. 90) et celui du Musée de l'Homme, découvert par Michaud, entré au Musée du Trocadéro en 1886 (Chaffin, 1978, p. 84).
Lors de recherches dans des archives privées, au début des années 80, j'ai pu copier des photos sur plaques de verre, réalisées sur la rivière Liboumba en 1926-1929. Une de ces photos montre quatre figures de reliquaires dans des paniers, sous un auvent, en brousse ; c'est à ce jour la plus ancienne photo de reliquaires en place.

Au fil du temps, un certain nombre de figures de reliquaires Kota-Mahongwé sont apparues sur le marché. […] La base de données AHDRC, de Guy et Titus Van Rijn, très complète sans être exhaustive, répertorie environ 300 figures de reliquaire mahongwé, alors qu'elle répertorie 2400 figures de reliquaire kota. […] Concernant la provenance Loti de cet objet, seule la mention d'origine inscrite au catalogue de 81 nous donne cette information. Loti collectionneur éclectique peut très bien avoir acheté un objet africain lors de sa longue vie.

This example from the Périnet collection shows an exceptional quality. The proportions of the head, neck and base are perfect, as are the arrangement of the strips and the fine decoration of the central plate, the eyebrow arches, and the small lozenge above them that hangs over the cabochon eyes. Likewise, the wide back braid is adorned with an elegant vertical frieze of lozenges. Each element of ornamentation is finely chiselled. Topping it off, the chignon that curves backwards is simply perfect. In his introduction to the Gabonese portion of the Périnet collection, Louis Perrois takes note of all the sculpted details of this reliquary figure, bringing its perfection to light.

As early as the late 19th century, similar objects joined Western museums: the one at the *Museum für Völkerkunde* (Ethnologisches Museum) in Berlin was brought back by Oskar Lenz in 1875 (Chaffin, A. et F., *L'art kota. Les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p. 90), while the one at the Musée de l'Homme, discovered by Michaud, entered the Musée du Trocadéro in 1886 (Chaffin, 1978, p. 84).
While conducting research in private archives in the beginning of the 1980s, I was able to copy photos on glass plates showing scenes from the Libumba River in 1926-1929. One of the images shows four reliquary figures in baskets, under an awning, in the bush; this is, to date, the oldest photo of reliquaries shown on-site.

Through time, a certain number of Kota-Mahongwe reliquary figures appeared on the market. […] The AHDRC database by Guy and Titus Van Rijn - which is very complete but not exhaustive - lists approximately 300 figures of the Mahongwe reliquary, while it lists no fewer than 2,400 figures of the Kota reliquary. […] Concerning the Loti provenance of this object, only the original note from the 81 catalogue provides this information. Loti was an eclectic collector, and he could very well have purchased an African object during the course of his long life.



42 STATUE MUMUYE, NIGERIA

MUMUYE FIGURE, NIGERIA

Haut. 86.5 cm (34 in.)

€400,000-600,000

US$490,000-730,000

PROVENANCE

Jacques Kerchache (1942-2001), Paris

Collection Comte Baudouin de Grunne (1917-2011), Wezembeek-Oppem, Belgique

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1989

EXPOSITION

Bruxelles, Espace Culturel BBL, *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, 22 mars - 24 juin 2001

BIBLIOGRAPHIE

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain*, Paris, 1988, p. 185, n° 125

Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *Art of Africa*, New York, 1993, p. 185, n° 125

de Grunne, B., *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 89, n° 21

Herreman, F., *Mumuye. Sculpture from Nigeria. The Human figure reinvented*, Milan, 2016, p. 50, n° 26

"THE FORCE IS STRONG WITH THIS ONE" OU LA PUISSANCE DE LA STATUE MUMUYE PÉRINET

par Bernard De Grunne

Suite à l'enthousiasme provoqué par la découverte des talents incroyables des grands sculpteurs d'Afrique noire lors de l'exposition *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle* au MoMA de New York, Michael Brenson journaliste du *New York Times*, suggéra que la statue Mumuye de la collection Jack Naiman (vendue ensuite à Ernst Beyeler) fut la source d'inspiration pour la tête casquée de Darth Vader dans la trilogie *Star Wars* créée par Georges Lucas[1]. Cette affinité stylistique d'une tête casquée dont les yeux sont ombragés par la visière du heaume fut hélas démentie par Georges Lucas lui-même qui expliqua qu'il s'était plutôt inspiré des casques d'armures de samouraïs japonais[2]. Cette connexion avec l'art des maîtres ferronniers japonais n'avait pas échappé à Jack Naiman, qui possédait également une très belle collection d'armures japonaises que j'ai pu admirer dans sa maison de San Diego.

"THE FORCE IS STRONG WITH THIS ONE" OR THE POWER OF PÉRINET'S MUMUYE STATUE

by Bernard De Grunne

The discovery of the incredible talent of great Sub-Saharan African sculptors garnered enthusiasm at the "*Primitivism*" *in 20th Century Art* exhibition at the MoMA of New York City. Michael Brenson, a journalist for the *New York Times*, suggested that the Mumuye statue of the Jack Naiman collection (sold afterwards to Ernst Beyeler) inspired the helmeted head of Darth Vader in the *Star Wars* trilogy by Georges Lucas[1]. The stylistic affinity with a helmeted head, eyes shaded by the helmet's visor, was unfortunately contradicted by Georges Lucas himself, who explained that the inspiration actually came from the armour of Japanese samurai[2]. This connection with the art of Japanese master wrought iron craftsmen did not escape the notice of Jack Naiman, who also possessed a fabulous collection of Japanese armoury that I had the opportunity to admire at his San Diego home.





J'ai toujours été fasciné par cette magnifique statue de la collection Périnet. Celui-ci qui ne prêtait jamais les objets de sa collection, avait néanmoins très généreusement fait une exception pour moi et a accepté de me la confier lors de mon exposition *Mains de Maîtres* à Bruxelles en 2001.

Le maître sculpteur de cette statue remarquable se distingue par deux caractéristiques stylistiques : le traitement des bras qui partent sous le nombril, tire le regard derrière la colonne vertébrale pour le ramener au sommet du buste et la stylisation étonnante de la tête en forme de pyramide tronquée, les yeux enfoncés dans une sorte de coiffure casquée d'où émerge un long nez pointu. Les yeux sont placés de manière très curieuse sur la paroi interne du casque annulant par là toute délimitation entre le visage et la coiffure.

Dans mon étude sur la statuaire Mumuye, j'avais inclus cette statue dans ce que j'ai appelé le style « trapu ». Ce style, qui compte une vingtaine de statues sur un corpus total de 140 sculptures inventoriées, est caractérisé par un rapport spécifique de trois à un entre la hauteur du torse et celle des jambes. Ce style est clairement le canon le plus iconique et classique au sens de l'histoire de l'art de la statuaire grecque classique vers 480-430 av. J.-C. durant l'âge d'or des sculpteurs Phidias et Polyclète[3].

Bien sûr, on se souvient de Polyclète comme d'un pionnier défenseur du principe de symétrie, « la commensurabilité des parties » en art. Comme les artistes Mumuye, il décomposait ainsi organiquement le corps humain en torse, membres et parties de membres et essayait ensuite de déterminer comment ces parties se rattachaient les unes aux autres pour former un tout. Quoiqu'il ne subsiste pas d'œuvres de la main même de Polyclète, ses principes étaient si bien appliqués qu'on peut aisément « sentir » la présence de son concept d'harmonie dans maintes reproductions de son travail exécutées à l'époque romaine.

Les styles Mumuye se sont développés sans doute sur une périodisation courte entre 1860 et 1960 car la date d'acquisition la plus ancienne pour une statue remonte à 1921 et des sculpteurs de qualité étaient encore actifs en 1965[4]. De plus, leur statuaire ne présente pas des œuvres dans un bois pétrifié d'ancienneté d'autres styles de l'Est Nigérian comme les M'Boye, les Jukun, les M'Bembe ou les Oron. Cette périodisation courte pourrait expliquer non seulement le nombre restreint de grandes « mains » mais également que l'artiste qui a sculpté la statue Périnet, contrairement à Polyclète, n'a pas pu exercer une influence marquante sur l'évolution de ces styles étonnants.

I have always been fascinated by this magnificent statue from the Périnet collection. Although he never loaned the objects of his collection, he nevertheless very generously made an exception for me, agreeing to entrust it to me for my exhibition *Mains de Maîtres*, held in Brussels in 2001.

The master sculptor of this remarkable statue is distinctive for two stylistic characteristics: the rendering of the arms, which lead under the navel, draw the eye behind the backbone and then back up to the top of the bust; and the surprising stylisation of the head in a truncated pyramid shape, the eyes sunken into a sort of helmet headdress from which a long pointed nose emerges. The eyes are positioned in a very curious way on the internal surface of the helmet, cancelling out any demarcation between the face and the helmet.

In my study on Mumuye statues, I included this statue in what I called the "squat" style. The style, which includes some twenty statues of a total of 140 listed sculptures, is characterised by a specific three-to-one ratio between the height of the torso and that of the legs. This style is clearly the most iconic, classical canon in terms of the history of the art of classic Greek statues circa 480-430 B.C. during the golden age of the sculptors Phidias and Polykleitos[3].

Of course, Polykleitos remains memorable as a pioneer defender of the principle of symmetry, the "commensurability of all the parts to one another" in art. Like the Mumuye artists, he thus broke the human body down into a torso, members, and parts of members, before then attempting to determine how these parts relate to each other to form a whole. While there are no remaining works by the actual hand of Polykleitos, his principles were so well applied that it is easy to "feel" the presence of his concept of harmony in the many reproductions of his work executed during Roman times.

The Mumuye styles probably developed over a short period, from 1860 to 1960, since the oldest date of purchase for such a statue dates back to 1921, and gifted sculptors were still producing work in 1965[4]. Moreover, their statues do not include works in petrified wood like other traditional styles from eastern Nigeria such as the M'Boye, Jukun, M'Bembe and Oron styles. This short period of production could explain the limited number of great talents, but also the fact that the artist who sculpted the Périnet statue, unlike Polykleitos, was not able to exert a notable influence on the development of these surprising styles.

Les chercheurs Richard Fardon et Frank Herreman publièrent des études récentes plus approfondies sur l'art Mumuye[5]. Ils conclurent que la statue Périnet fut sculptée par un artiste différent que celui que j'avais identifié comme le Maître de Pantisawa, créateur de la statue de la Fondation Beyeler ainsi que celle de l'ancienne collection Tishman[6]. Ces deux chercheurs font remarquer que la coiffe en forme de casque ne présente pas la double crête et la forme des bras est différente car, dans la statue Périnet, les bras se terminent en pointe, n'ont pas de mains et doigts indiqués et sont décorés d'encoches et de dentelures sur les avant-bras[7].
Cette coiffe à crête sagittale est sans doute à rapprocher des casques des guerriers Mumuye avec de longues oreillettes qui furent photographiés par la chercheuse danoise Mette Bovin en 1964[8]. Deux autres statues avec ce type de coiffe/casque similaire sont connues : celle de la collection Benenson au musée de la Yale University Art Gallery et celle de la collection Jean-Claude Binoche[9].

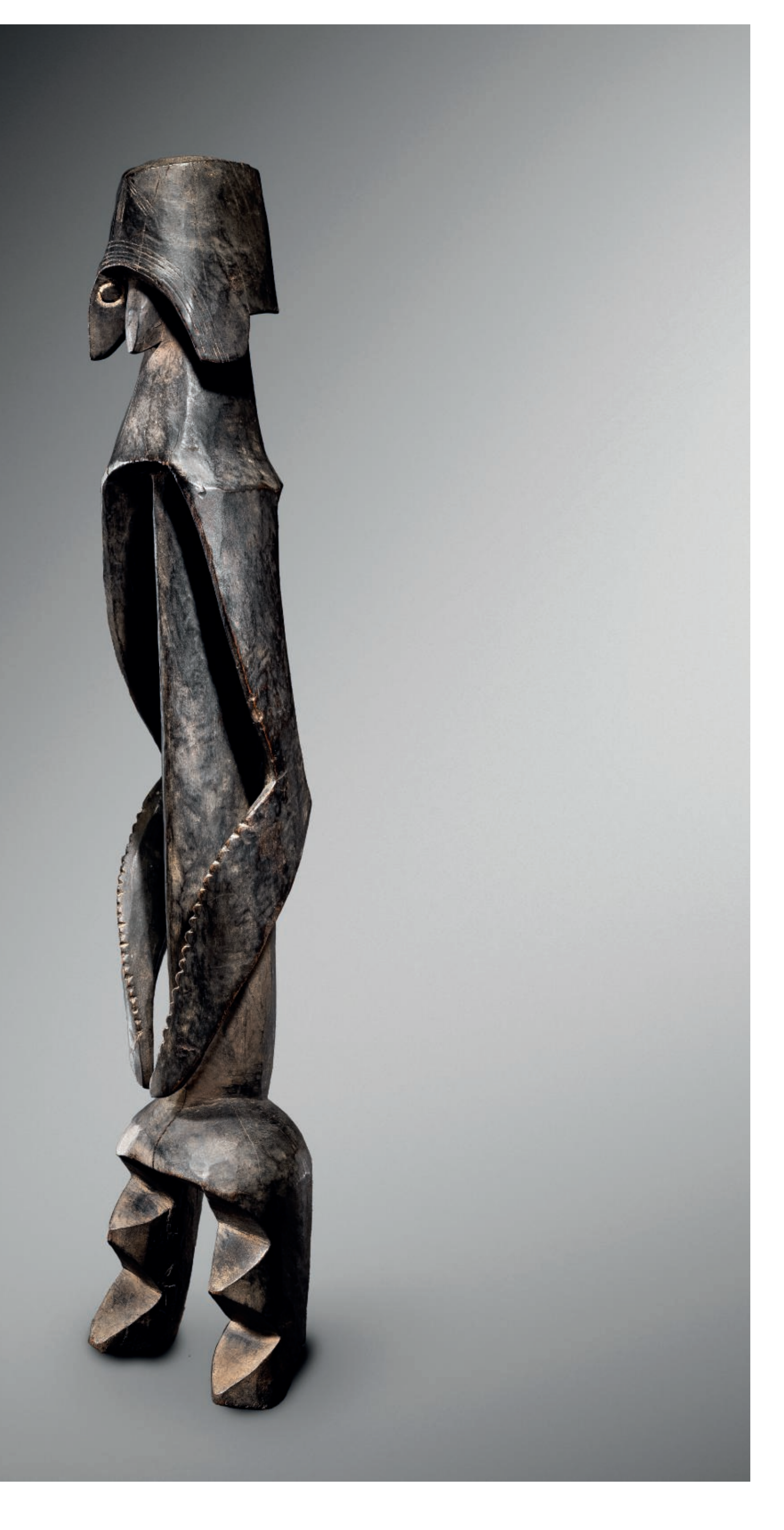
Les ouvertures crées par ce Polyclète nigérian libèrent donc les bras et les jambes afin qu'on puisse les voir dans leur intégralité d'une pleine tridimensionnalité et comme entourés d'air. Grâce aux bras aplatis de section courbe, cette courbure fait écho à celle de la surface du torse et fait circuler et l'air et le regard à l'intérieur vers l'extérieur de la sculpture. Cet artiste a su se servir admirablement de l'ombre et de la lumière. Comme le notait déjà Jean Laude, « les grands artistes africains sont capables de penser directement avec des formes dans les formes et de faire des jeux de formes comme nous faisons des jeux de mots. »

The researchers Richard Fardon and Frank Herreman published recent studies delving more deeply into Mumuye art[5]. They concluded that the Périnet statue was sculpted by a different artist than the one that I had identified as the Master of Pantisawa, creator of the statue of the Beyeler Fondation as well as that of the former Tishman collection[6]. The two researchers point out that the helmet-shaped headdress does not feature a double crest, and that the arm shape is different: in the Périnet statue, the arms are pointed, with no clear hands or fingers, and the forearms are decorated with notches and indentations[7].
This sagittal crest headdress is probably comparable to the helmets of Mumuye warriors, with long ear-flaps, which were photographed by the Danish researcher Mette Bovin in 1964[8].
We know of two other statues with this type of headdress/helmet: the one from the Benenson collection held at the Yale University Art Gallery and the one from the Jean-Claude Binoche collection[9].

The works created by this Nigerian Polykleitos release the arms and legs to display them in their entirety, in three full dimensions, as if surrounded by air. Thanks to the flattened arms with a curved cross-section, this rounded line echoes the contour of the torso, allowing air to circulate along with the eye, moving from the interior to the exterior of the sculpture. This artist made admirable use of shadow and light. As Jean Laude already noted, "The great African artists are able to think directly with shapes within shapes, and to play on shapes like we play on words."

[1] Brenson, M., "Discovering the Heart of Modernism" *in The New York Times*, New York, 28 octobre 1984
[2] Fardon, R., "The Quick and the Dead: Versatile Wooden Figures from the Middle Benue" *in* Berns, M. *et al.*, *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, 2011, pp. 270 et 573 et Stelzig, C., "Masterpieces of Sculpted Form: Mumuye Figures" in Wick, O. et Denner, A., *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Riehen, 2009, section VIII
[3] Grunne (de), B., « Une main de maître de l'est du Nigeria » *in Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 87
[4] Les deux statuettes du British Museum acquises par E.S. Liley dans le village de Binyeri. Cf. Fardon, R., 2011, pp. 260-261, n° 8.39 et 8.40
[5] Cf. Herreman, F., *Mumuye. Sculptures du Nigeria*, Milan, 2014, p. 50 et Fardon, R., 2011, p. 258
[6] The Metropolitan Museum of Art, inv. n° 1983.189. Cf. Vogel, S., *For Spirits and Kings. African Art from the Paul and Ruth Tishman* Collection, New York, 1981, pp. 156-157
[7] Herreman, F., *Mumuye. Sculptures du Nigeria*, Milan, 2014, p. 50 et Fardon, R., 2011, p. 258
[8] Cf. Fardon, R., 2011, n° 8.50 et 10.13
[9] Wick, O. et Denner, A., *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Riehen, 2009, section VIII, n° 10 et Lamp, F. *et al., Accumulating Histories. African Art from the Charles B. Benenson Collection at the Yale University Art Gallery*, New Haven, 2012, p. 146

[1] Brenson, M., "Discovering the Heart of Modernism" *in The New York Times*, New York, 28 October 1984
[2] Fardon, R., "The Quick and the Dead: Versatile Wooden Figures from the Middle Benue" *in* Berns, M. *et al.*, *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, 2011, pp. 270 and 573 and Stelzig, C., "Masterpieces of Sculpted Form: Mumuye Figures" in Wick, O. and Denner, A., *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Riehen, 2009, section VIII
[3] Grunne (de), B., "Une main de maître de l'est du Nigeria" *in Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Brussels, 2001, p. 87
[4] The two statuettes of the British Museum purchased by E.S. Liley in the village of Binyeri. Cf. Fardon, R., 2011, pp. 260-261, no. 8.39 and 8.40
[5] Cf. Herreman, F., *Mumuye. Sculptures du Nigeria*, Milan, 2014, p. 50 and Fardon, R., 2011, p. 258
[6] The Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1983.189. Cf. Vogel, S., For *Spirits and Kings. African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, 1981, pp. 156-157
[7] Herreman, F., *Mumuye. Sculptures du Nigeria*, Milan, 2014, p. 50 and Fardon, R., 2011, p. 258
[8] Cf. Fardon, R., 2011, no. 8.50 and 10.13
[9] Wick, O. and Denner, A., *Visual Encounters: Africa, Oceania and Modern Art*, Riehen, 2009, section VIII, no. 10 and Lamp, F. et al., *Accumulating Histories. African Art from the Charles B. Benenson Collection at the Yale University Art Gallery*, New Haven, 2012, p. 146







43 MASQUE LUBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
LUBA MASK, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 51 cm (20 in.)

€1,500,000-2,000,000
US$1,900,000-2,400,000

PROVENANCE

Odette (1925-2012) et René (1901-1998) Delenne, Bruxelles

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 2006

EXPOSITION

Bruxelles, - Palais des Beaux-Arts, *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgish privé-bezit*, 25 mars - 5 juin 1988

Anvers, Etnografisch Museum, *Het Gelaat van de Geesten: maskers uit het Zaïrebekken - Face of the Spirits: Masks from the Zaire Basin*, 18 septembre - 31 décembre 1993

Washington, D.C., National Museum of African Art - Smithsonian Institution, *Face of the Spirits: Masks from the Zaire Basin*, 20 avril- 25 septembre 1994

BIBLIOGRAPHIE

Debbaut, J. *et al.*, *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgish privé-bezit*, Bruxelles, 1988, n° 215

Herreman, F. et Petridis, C., *Face of the Spirits: Masks from the Zaire Basin*, Anvers, 1993, plat recto et n° 162

Herreman, F., *De vrienden van het etnografisch museum Antwerpen*, Anvers, 1993, vol. 20, n° 2-3, 3e trimestre, n° 1

Petridis, C. *et al.*, *Fragments of the Invisible. The René and Odette Delenne Collection of Congo Sculpture*, Cleveland, 2013, p. 13, fig. 4

LE MYSTÈRE DU MASQUE D'HOMME-FAUVE
MASQUE LUBA (RÉGION DE MALEMBA-NKULU)

par Bernard Dulon

Selon la classification du Dr Julien Volper, ce chef-d'œuvre de l'art luba relève de la catégorie des masques dits « d'homme-fauve » dont moins d'une dizaine d'exemplaires sont parvenus jusqu'à nous. Plusieurs hypothèses s'affrontent concernant leur fonction encore énigmatique.

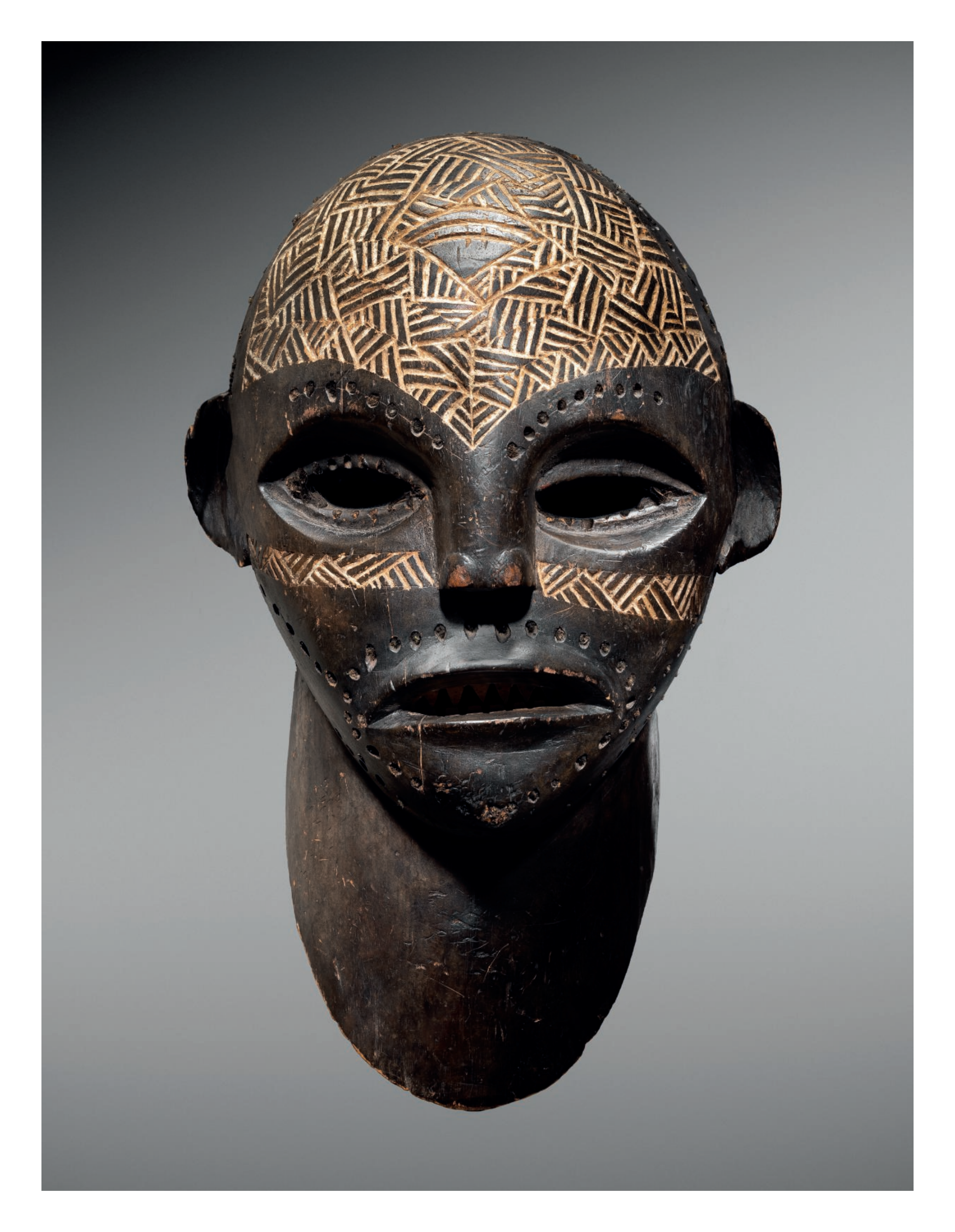
Certains masques au visage peint ont pu jouer un rôle lors des initiations masculines. En effet, chez les Luba-Samba, différents protagonistes intervenaient lors des cérémonies d'initiation du *mukanda*. L'un d'entre eux, le *kimungu*, aux yeux cernés de rouge et de blanc, pouvait parfois porter un masque.

THE MYSTERY OF THE BEAST-MAN MASK
LUBA MASK (MALEMBA-NKULU REGION)

by Bernard Dulon

According to the classification of Dr Julien Volper, this masterpiece of Luba art belongs to the category of "beast-men" of which fewer than ten examples have been recovered. Several theories clash over their enigmatic function.

Certain masks with painted faces could have played a role in men's initiatory rituals. Indeed, the Luba-Samba held *mukanda* initiation ceremonies involving various protagonists. One of them, the *kimungu*, with red-and-white rings around the eyes, could sometimes wear a mask.





[…] Julien Volper replace ces masques dans le contexte rituel de la confrérie *mbudye*, que l'on peut définir comme gardienne de la mémoire et des traditions. En effet, grâce à d'anciennes photos de terrain, il put établir de troublantes similitudes entre les peintures faciales arborées par des membres de la société *mbudye* (appelée également *mbulye* ou *mbuli*) et les motifs incisés visibles à la surface du masque de la collection Périnet ainsi que sur un exemplaire analogue ayant appartenu à l'ancien Africana Museum de Johannesburg[1].

Peu d'informations sont parvenues jusqu'à nous quant au rôle des masques au sein du *mbudye*, mais on sait par diverses sources qu'ils ont existé comme en témoignent des clichés de terrain pris à Kinda en 1951.

Pour Van Malderen et Tastevin, un masque représentant ou évoquant un « génie protecteur » est lié au *mbudye*. Ce masque, parfois nommé *Kalilu Kanongo*, était porté par le *kikungulu*, grand maître d'une loge du *mbudye*. Le *kikungulu* arborait son masque lors de l'initiation de nouveaux membres ou bien lorsque des anciens accédaient à un grade supérieur. Assis sur une peau de fauve il tenait en main une statuette dévolue à un autre esprit répondant au nom de *Kalulu*. Il faisait alors respirer aux postulants une poudre médicinale afin de les faire tomber en syncope et subir ainsi une mort symbolique.

Si le chercheur demeure circonspect quant à son exacte fonction rituelle, l'esthète ne peut qu'admirer cette œuvre exceptionnelle qui toise le monde des simples humains avec une morgue insolente. L'acuité de son regard, le dédaigneux rictus de ses lèvres, le somptueux décor incisé rehaussé de kaolin blanc, l'élégance même de son gorgerin et sa superbe patine lui confèrent un rang premier dans le corpus très restreint des anciens masques du pays luba. Sans altermoiement et sans mystère enfin, la rareté insigne et les indéniables qualités plastiques de ce joyau de la collection Delenne lui firent prendre avec bonheur sa place au sein de l'admirable ensemble réuni par Michel Périnet.

[…] Julien Volper prefers to place these masks in the ritual context of the *mbudye* fraternity, which can be considered the guardian of memory and traditions. Indeed, thanks to ancient photos taken in the field, he has been able to establish disconcerting similarities between the facial painting worn by members of the *mbudye* society (also called *mbulye* or *mbuli*) and the chiselled designs visible on the surface of the mask from the Périnet collection, as well as on an analogous example that belonged to the former Africana Museum of Johannesburg[1].

We have little information about the role of masks among the *mbudye*, but we know through various sources that they did exist, as shown in photographs taken in the field, in Kinda, in 1951.

For Van Malderen and Tastevin, a mask representing or evoking a "protective genie" is related to the *mbudye*. The mask, sometimes referred to as *Kalilu Kanongo*, was worn by the *kikungulu*, the great master of a *mbudye* lodge. The *kikungulu* would wear his mask during the initiation of new members or when existing members were promoted to higher ranks. Seated on an animal skin, he would hold a statuette in his hand dedicated to another spirit named *Kalulu*. He would then have the applicants inhale a medicinal powder that would make them faint, thus dying a symbolic death.

While researchers remain cautious about its exact ritual function, aesthetes can only admire this exceptional work, which frowns down on mortal humans with insolent arrogance. The severity of its gaze, the disdainful grimace of its lips, and its opulent chiselled decoration adorned with white kaolin - the very elegance of its throat piece and its superb patina - place it among the foremost pieces of the very limited corpus of ancient masks from Luba country. Without hesitation and at last without mystery, the signature rarity and undeniable plastic qualities of this treasure from the Delenne collection earn it a deserving place in the admirable collection assembled by Michel Périnet.

[1] On doit ici remarquer que les motifs ornant le masque de Johannesburg diffèrent quelque-peu de celui de la collection Périnet et dénotent des influences iconographiques plus méridionales. Ainsi les motifs carrés sont très similaires à ceux que les Tshokwe et groupes voisins appellent *manda a mbaci* (l'écaille de la tortue). Ce détail n'est en soit pas surprenant car, comme l'a démontré Julien Volper, l'origine ou l'inspiration de ces masques d'homme-fauve luba serait à rechercher en dehors de leur aire culturelle, notamment en Zambie (*cf.* bibliographie)[1]

[1] It must be said that the designs adorning the Johannesburg mask are somewhat different from the one from the Périnet collection, denoting more southerly iconographic influences. Indeed, the square designs are very similar to the ones that the Tshokwe and neighbouring groups call *manda a mbaci* (tortoiseshell). This detail is not surprising in itself, because as Julien Volper demonstrated, the origin or inspiration of these Luba "beast-man" masks could be found outside their cultural area, and namely in Zambia (*cf.* bibliography)[1]

44 PLANCHE VOTIVE GROUPE KEREWA, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
KEREWA VOTIVE BOARD, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 182 cm (71⅝ in.)

€50,000-70,000
US$61,000-84,000

PROVENANCE
Jean-Louis Roiseux et Georges Vidal (1930-1988), acquis *ca.* 1970
Jean-Claude Bellier, Paris
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1994

EXPOSITION
Paris, Galerie Jean-Claude Bellier, *Mélanésie*, 30 janvier - 23 février 1974

BIBLIOGRAPHIE
Bellier, J.-C., *Mélanésie*, Paris, 1974, plat recto

ESPRITS CACHÉS
par Virginia-Lee Webb

Nous savons par des recherches dans les archives et contemporaines que les populations Goaribari et Kerewa du Golfe de Papouasie fabriquaient et utilisaient leurs planches votives différemment des autres sociétés de la région. Alors que dans le Golfe, ces sculptures sont connues sous le nom générique de *Gope*, dans la zone linguistique de l'ouest Kerewa et chez les Urama elles sont appelées *titi ébiha* ce qui peut se traduire par « dessin de l'esprit crocodile » (Welsch, 2006, p. 36). D'après l'ethnologue Paul Wirz – il visita la région en 1930 – « *Ébiha* veut dire crocodile, mais en réalité, nous avons à faire à la représentation d'un monstre… *Ébiha* peut être un serpent ou tout autre animal malfaisant, une créature fabuleuse, un monstre ou un animal monstrueux qui n'existe pas dans la réalité. *Titi ébiha* est un *ébiha* peint ou sculpté (*titi* = ornement, sculpture, peinture) » (Wirz, 1937, p. 409). Robert Welsch qui a mené des recherches dans cette région remarque que Wirz anticipait des informations plus récentes recueillies à Goaribari où « [on lui a précisé] que ces planches étaient gardées emballées dans les toitures. » (Welsch, 2006, p. 39). Ce fait peut expliquer qu'elles n'apparaissent jamais sur les photographies de terrain.

A.B. Lewis et William Patten acquirent des *titi ébiha*. Les planches votives découvertes par Patten furent dispersées et certaines se trouvent de nos jours dans la collection du Hood Museum of Art du Dartmouth College. Quelques autres sont dans les collections du Fairbanks Museum and Planetarium dans le Vermont, le Field Museum de Chicago et le Metropolitan Museum of Art de New York. L'inventaire photographique des planches qu'il a acquis (Webb, 2006, p. 61) montre que de nombreux exemplaires présentent une ouverture à leur base afin de faciliter leur portage pendant les danses et à leur partie supérieure un trou où l'on glissait une torche.

[…] Comme les *agiba* qui sont aussi originaires de cette région, la périodicité des cérémonies auxquelles sont associées ces *titi ébiha*, a contribué à leur rareté et au déficit d'informations à leur sujet pendant plus d'un siècle.

CONCEALED SPIRITS
by Virginia-Lee Webb

We know from archival and contemporary research that the residents of Goaribari Island and Kerewa communities made and used Spirit Boards differently than other Papuan Gulf societies. Throughout the Gulf these sculptures were generically called *Gope*, but in the western Kerewa speaking areas, as in Urama, the people called the boards *titi ébiha* which means "design of the crocodile spirit." (Welsch, 2006, p. 36) According to the ethnologist Paul Wirz who visited there in 1930, "*Ébiha* means crocodile, but in reality, it is a representation of a monster with which we are dealing… *Ébiha* can also be a snake or some evil animal, a fabulous creature, a monstrosity or monster, some animal which in the world does not exist. *Titi ébiha* is a carved or painted *ébiha* (*titi* = ornament, carving, painting.)" (Wirz, 1937, p. 409). Robert Welsch who conducted research in the area notes that Wirz "anticipated much more recent informants at Goaribari who [told Welsch] that the boards were wrapped up and concealed in the rafters." (Welsch, 2006, p. 39) This would certainly explain the absence of them in situ photographs.

A.B. Lewis and William Patten acquired *titi ébiha*. The boards that Patten discovered were dispersed with many now in the collection of the Hood Museum of Art, Dartmouth College. As well a few are in the collections of the Fairbanks Museum and Planetarium, Vermont, The Field Museum Chicago, and The Metropolitan Museum of Art, New York. His "inventory" photographs of the boards he acquired (Webb, 2006, p. 61) show several with negative spaces on the bottom to facilitate holding them in a dance and a hole at the top to carry a torch.

[…] Like the *agiba* also originating from this region, the related cycle of secretive ceremonies associated with this *titi ébiha* contributed to its rarity and lack of more detailed knowledge for over a century.



45 STATUE LACS MURIK, EMBOUCHURE DU SEPIK PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

MURIK LAKES FIGURE, MOUTH OF THE SEPIK, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 115 cm (45¼ in.)

€200,000-300,000

US$250,000-360,000

PROVENANCE

Collection Jay C. Leff (1925-2000), Uniontown, Pennsylvanie

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1990

EXPOSITION

New York, American Museum of Natural History, *Faces and figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, janvier - mai 1965

BIBLIOGRAPHIE

Leff, J., *Faces and figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, New York, 1965, n° 35





L'HOMME ET LA CHAUVE-SOURIS

par Philippe Peltier

L'œil de Jay C. Leff était implacable et sa collection fut très vite reconnue comme exemplaire. Elle fit rapidement l'objet d'expositions dans les grandes institutions américaines dont, pour ne citer que celles présentées à New York, le Museum of Primitive Art en 1964 et l'American Museum of Natural History en 1965. C'est dans cette dernière institution, lors de l'exposition *Faces and Figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, que fut montré ce personnage puissant dont il était alors l'heureux propriétaire.

De nombreux traits culturels communs à toute la région du Bas-Sepik sont présents sur cette sculpture. Ainsi la pointe qui surmonte la tête. A l'origine, elle reçut certainement un tube de vannerie dans lequel furent insérés des cheveux se terminant au sommet de la coiffe par un chignon. Cette coiffure était l'apanage des hommes initiés. Ou encore la ligne de trous qui bordent les ailes du nez. Lors des cérémonies, les hommes introduisaient dans ces perforations des petites baguettes de bois portant à leurs extrémités des coquillages. Ces baguettes évoquaient un épisode guerrier au cours duquel un combattant eut le nez percé par de multiples petites sagaies lancées par ses ennemies.

Nous sommes bien ici face à l'image d'un ancêtre. Son visage aux traits humains en est la preuve indubitable - les esprits étaient eux représentés par un nez en forme de bec d'oiseau ou de trompe d'insecte recourbée à son extrémité. L'une des variantes la plus étonnante est ici la figure de chauve-souris attachée sous le menton du personnage. Elle est exceptionnelle dans le corpus connu de ce type de représentation. Chaque sculpture se différencie surtout par les motifs gravés sur le dos et la poitrine du personnage. Ces motifs sont identiques aux scarifications portées par les hommes. Elles sont exécutées lors des initiations mais aussi aux moments importants de la vie comme par exemple la mort d'un proche. Chaque motif relie un homme à son ancêtre qui le porta et forme ainsi des signes d'affiliation connus de tous dans les villages.

En langue murik, ces figures sculptées sont désignées sous le terme de *kamdimboang*. Leur taille varie de petites figures - utilisées le plus souvent par les femmes pour des rituels liés aux expéditions des hommes en haute mer - à des figures de grandes dimensions. Les grandes sculptures étaient gardées dans les maisons des hommes ou dans les maisons individuelles des chefs de clan.

La qualité de la symétrie, des proportions et la puissance des formes sont ici indubitables. Puissance qui est le signe de l'excellence de l'expression mis au service de l'ancestralité.

THE MAN AND THE BAT

by Philippe Peltier

Jay C. Leff's eye was relentless, and his collection was very quickly recognised as exemplary. It rapidly became the subject of exhibitions in the great American institutions such as the Museum of Primitive Art in 1964 and the American Museum of Natural History in 1965, to name only those presented in New York City. It was in this last institution, at the exhibition *Faces and Figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, that this powerful figure, which he owned at the time, was shown.

A number of cultural characteristics common to the entire region of the Lower Sepik are present in this sculpture. For example, the point atop its head. Originally, it was certainly designed to carry a basketwork tube into which hair would be inserted, and the hair would be styled into a chignon. This hairstyle was the privilege of initiated men. Another example is the line of holes that edge the nasal wings. During ceremonies, men would insert into these perforations small wooden sticks bearing shells on their ends. Such sticks evoked a battle in which a warrior would have his nose pierced by a number of small assegais shot by his enemies.

Indeed, this is the image of an ancestor. His face, with human characteristics, is indubitable proof of that: spirit representations might feature a nose in the shape of a bird's beak or an insect proboscis with a curved tip. One of the most surprising variations here is the bat figure attached underneath the character's chin. It is exceptional in the known corpus of this type of representation. Each sculpture is distinctive, especially for the engraved designs on the back and chest of the character. These designs are identical to the scarifications worn by the men. They are executed during initiations and at other important turning points in life, such as the death of a loved one. Each one connects the man to the ancestor who wore it, thus forming signs of affiliation known to everyone in the villages.

In the Murik language, these sculpted figures are called *kamdimboang*. Their size varies from small figurines - most often used by women for rituals around the men's expeditions on the high seas - to large-scale figures. The massive sculptures were kept in men's houses or in the individual houses of the clan chiefs.

The quality of the symmetry, proportions and the power of the shapes in this example are indubitable. The power is a sign of excellence in artistic expression applied in honour of the ancestors.



46 MASQUE BANGWA, CAMEROUN

BANGWA MASK, CAMEROON

Long. 46 cm (18⅛ in.)

€30,000-50,000

US$37,000-60,000

PROVENANCE

Collection Berthe (1914-2016) et Max Kofler-Erni, Bâle

Lance et Roberta Entwistle, Londres/Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1982

EXPOSITION

Zurich, Kunsthaus Zürich, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, 31 octobre 1970 - 17 janvier 1971

Lucerne, Musée Hans Erni Verkehrshaus Luzern, *Mensch, Mythos, Maske*, 28 mai - 20 novembre 1988

BIBLIOGRAPHIE

Leuzinger, E., *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Zurich, 1970, n° P6

Winizki, E., *Gesichter Afrikas - Visages d'Afrique - Faces of Africa*, Zurich, 1972, pp. 90-91

Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, pp. 304-305, n° 339-340

Erni, H., *Mensch, Mythos, Maske*, Lucerne, 1988, p. 7, n° 39

« LE PLUS BEAU D'ENTRE EUX » MAGIE ET POUVOIR DANS LA RÉGION DE FONTEM

par Bernard Dulon

Au sein des sociétés coutumières qui régissaient les communautés Bangwa, la plus puissante et la plus redoutée était sans conteste celle du *Troh* ou *société de la nuit*. Placés directement sous l'autorité du *Fwa*, ses membres l'accompagnaient depuis son stage initiatique jusqu'à ses funérailles, et même lors des voyages mystiques qu'il entreprenait sous la forme d'un animal totémique. Seuls détenteurs du nom de son successeur, ils étaient d'authentiques faiseurs de roi.

[…] Le docteur Pierre Harter, qui étudia 58 de ces masques, décrit en ces termes celui de la collection Périnet : « Les masques *Troh* à quatre têtes sont exceptionnels car il s'en trouve un seul par société, et donc par chefferie ou sous-chefferie. Lorsqu'on interroge sur la signification de ces doubles, triples ou quadruples visages, les informateurs situent toujours leur réponse dans le cadre de la vision polydirectionnelle, ou intra et extra-terrestre, ou vis-à-vis de l'avenir et du passé, confirmant toujours le pouvoir de connaissance des membres de la société. […] Si cette explication semble satisfaisante pour les masques à faces stéréotypées, elle ne peut l'être pour le plus beau d'entre eux dont les visages sont tous différents. On y reconnaît la figuration des quatre états de la vie. En effet la naissance pourrait correspondre au visage dont la bouche est édentée et semble laisser échapper un cri ; son voisin, très *Ibibio*[1] d'allure, est sans doute la mort, avec ses dents trop apparentes et son absence de nez ; les deux faces opposées étant mi-jeunes, mi-vieilles, leur moitié extérieure étant sillonnée de profondes rides verticales.[2]»

[1] Nom d'une ethnie nigériane de l'ouest de la Cross River, célèbre pour ses masques de maladie aux orbites surdimensionnées
[2] Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 309

"THE FINEST AMONG THEM" MAGIC AND POWER IN THE FONTEM REGION

by Bernard Dulon

At the heart of the usual societies that regulate Bangwa communities, the most powerful and feared was, unquestionably, that of the *Troh* or *night society*. Reporting directly to the *Fwa*, its members would accompany him from his initiation to his funeral, and even along the mystic voyages that he would undertake in the form of a totem animal. The only ones to possess the name of his successor, they were authentic kingmakers.

[…] Doctor Pierre Harter, who examined 58 such masks, used the following terms to describe the one from the Périnet collection: "Four-headed *Troh* masks are exceptional, since there is only one per tribe and therefore per chiefdom or sub-chiefdom. When asked about the meaning of their double, triple or quadruple faces, the interviewees always referred to multi-directional vision: either in an intra-terrestrial/extra-terrestrial or in a future/past juxtaposition, they always confirm the powerful knowledge of the members of the society. […] While this explanation appears satisfying regarding masks with stereotyped faces, it is not so for the finest among them, whose faces are all different. The figuration of the four stages of life is recognisable. Indeed, birth could correspond with the face featuring a toothless mouth that appears to be crying; its neighbour, which has a very *Ibibio*[1] appearance, probably represents death, with conspicuous teeth and the absence of a nose; the two opposite faces are half-young, half-old, with the exterior half of each one lined with deep vertical wrinkles.[2]"

[1] The name of a Nigerian ethnic group from the western bank of the Cross River, famous for its medicine masks with oversized orbits
[2] Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 309

47 STATUE IGALA, NIGERIA

IGALA FIGURE, NIGERIA

Haut. 125 cm (49¼ in.)

€40,000-60,000

US$49,000-72,000

PROVENANCE

Collection Georges Frederick Keller (1899-1981), Paris

Collection Paolo Morigi (1939-2017), Lugano

Sotheby's, Paris, *Collection Paolo Morigi*, 6 juin 2005, lot 121

Bernard Dulon, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION

Berne, Kunstmuseum Bern, *Kunst aus Afrika und Ozeanien. Eine unbekannte Privatsammlung - Art d'Afrique et d'Océanie. Une collection privée inconnue*, 22 août - 2 novembre 1980

BIBLIOGRAPHIE

Morigi, P., *Raccolta di un amatore d'Arte Primitiva*, Berne, 1980, pp. 210-211, n° 204

Morigi, P., *Kunst aus Afrika und Ozeanien. Eine unbekannte Privatsammlung - Art d'Afrique et d'Océanie. Une collection privée inconnue*, Berne, 1980, n° 204

UN GRAND DÉSIR DE CHAOS
LA STATUE IGALA DE LA COLLECTION KELLER

par Bernard Dulon

[…] D'après les renseignements de terrain de Paolo Morigi son découvreur, la sculpture de la collection Keller provient d'Idah, la capitale du royaume Igala, établie sur la rive gauche du fleuve Niger et dont l'apogée remonte aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Il s'agit de la représentation d'un ancêtre dont on peut supposer, au regard de son importante taille, qu'il appartînt à une lignée royale. De sa main droite il tient fermement un sceptre, témoin de son autorité. La gauche entoure le fourneau d'une pipe à long tuyau dont il porte l'embout à ses lèvres. Un pot à tabac en bandoulière symbolise toute la richesse du personnage.
Assis sur un tabouret de facture classique, ses jambes écartées découvrent son sexe dessiné avec précision. Sur son pubis se dresse une figurine cariatide supportant un plateau contenant une pierre au relief tourmenté et des substances magiques. La surface de la sculpture est en grande partie noyée sous les couches d'une épaisse patine sacrificielle noire, témoin de sa grande ancienneté et de rites occultes maintes fois réitérés. A l'instar de certains masques Igala, les yeux sont rehaussés de kaolin blanc permettant à l'ancêtre de conserver dans la pénombre toute l'acuité de son regard.

[…] En acquérant cette œuvre, qu'il installa au centre de son salon, Michel Périnet montrait une fois de plus la justesse de son instinct. Son choix s'était porté sur une œuvre puissante et archaïque, témoignage exceptionnel de l'ancienne culture Igala et sans équivalent en collection publique ou privée.

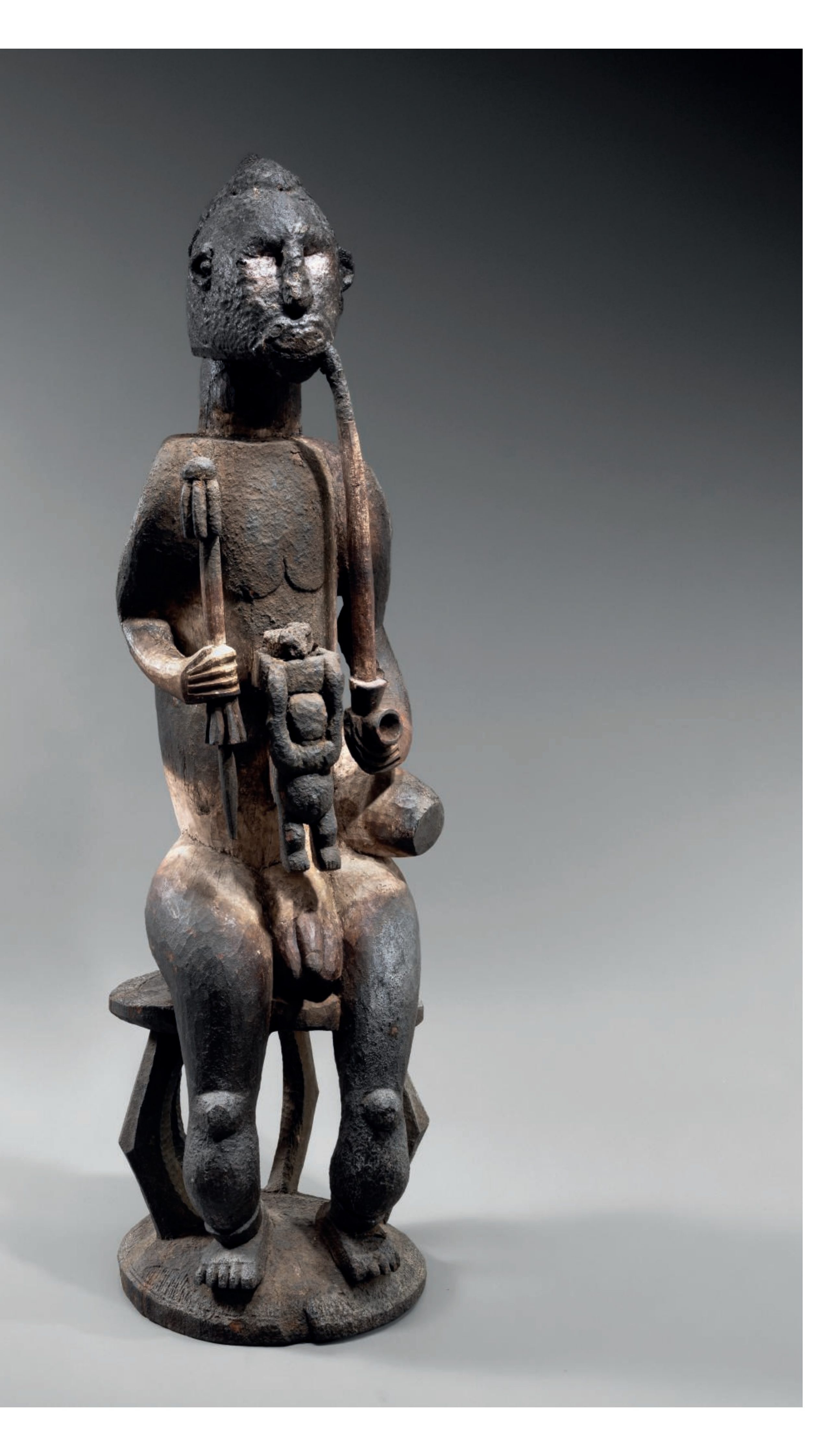
A STRONG DESIRE FOR CHAOS
THE IGALA STATUE OF THE KELLER COLLECTION

by Bernard Dulon

[…] According to information from the field brought back by its discoverer, Paolo Morigi, the sculpture of the Keller collection comes from Idah, the capital of the Igala kingdom, which settled along the left bank of the Niger River and reached a pinnacle in the 17th and 18th centuries.

This is the representation of an ancestor, and considering its substantial height, we may suppose that he belonged to a royal bloodline. In his right hand he firmly holds a sceptre, demonstrating his authority. His left hand clutches the bowl of a long-stemmed pipe, lifting the tip to his lips. A tobacco sling symbolises the extensive wealth of the figure.
Seated on a classic stool, his spread legs reveal precisely sculpted genitals. On his pubis stands a caryatid figure supporting a tray carrying a stone with a rugged relief as well as magical substances. The surface of the sculpture is largely hidden under the layers of a thick black sacrificial patina, testifying to its very old age and its repeated use in occult rituals. Like certain Igala masks, the eyes are adorned with white kaolin, believed to enable the ancestor to maintain the precision of his vision even in dim light.

[…] By purchasing this piece, which he kept in the centre of his living room, Michel Périnet once again showed the soundness of his instincts. He chose a powerful, archaic work: an exceptional vestige of the ancient Igala culture that is peerless among public or private collections.



48 STATUE D'HOMME-LÉZARD *TANGATA MOKO*, ÎLE DE PÂQUES

TANGATA MOKO LIZARDMAN FIGURE, EASTER ISLAND

Long. 37 cm (14½ in.)

€200,000-300,000
US$250,000-360,000

PROVENANCE

Collection John Linton Palmer (1824-1903), *H.M.S. Topaze*, acquis en 1868

Collection privée, Royaume-Uni

Christie's, Londres, 29 juin 1983, lot 72

Collection George Ortiz (1927-2013), Genève

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1988

UN HOMME-LÉZARD À BORD DE LA *TOPAZE*

par Michel Orliac

[…] La majeure partie des bois sculptés des collections actuelles provient de l'intérêt ou de la curiosité des marins et des officiers de la frégate *Topaze*. […] L'origine de ce dernier est attestée par une aquarelle du chirurgien du bord, John Linton Palmer, sur laquelle il écrivit « image bought at Easter Island 1868 ». C'est dire l'intérêt que présente cette sculpture acquise par l'un des descripteurs de l'île de Pâques les plus avisés.

Le *moko* Périnet, appartient à la famille d'une petite cinquantaine de représentations d'entités dont la morphologie de lézard l'emporte sur les caractéristiques humaines : corps nettement courbé en avant, tête triangulaire, museau et bouche de reptile, abdomen renflé, longue queue effilée. Ces sinuosités expriment la fluidité du corps du reptile ; pour les traduire, le bois tortueux du *toromiro* a été choisi pour sculpter tous les *moko* (dix-huit) déterminés par Catherine Orliac. […] L'insistance apportée aux os des côtes et de la colonne vertébrale évoque le cadavre des défunts et l'ancestralité.

Le *moko* Périnet se distingue des autres membres de sa famille par le volume de son « melon » crânien, la morphologie de son nez et la présence, sous son maxillaire inférieur, d'un glyphe représentant un sexe féminin sculpté en très-bas-relief.

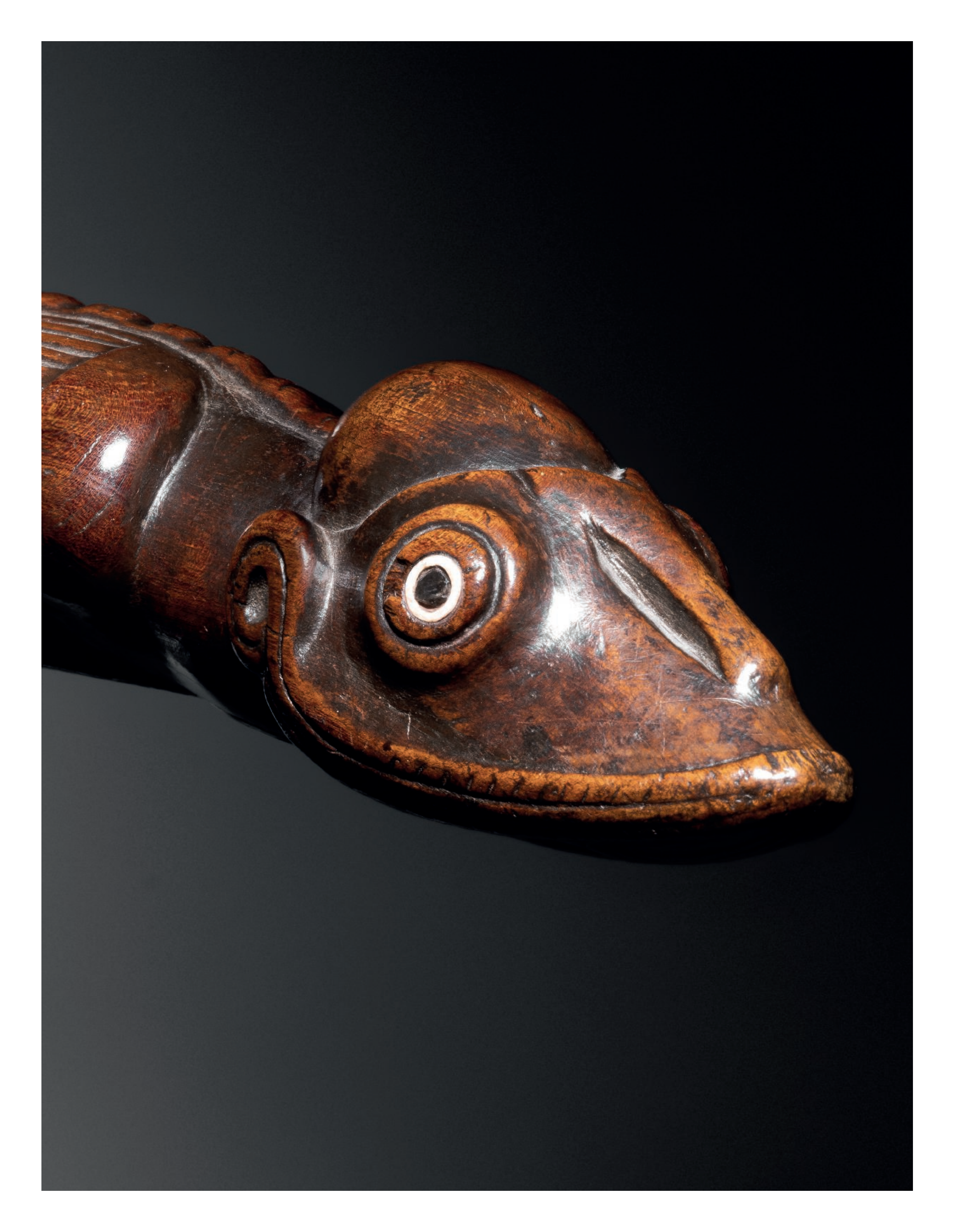
A LIZARDMAN ON BOARD OF THE *TOPAZE*

by Michel Orliac

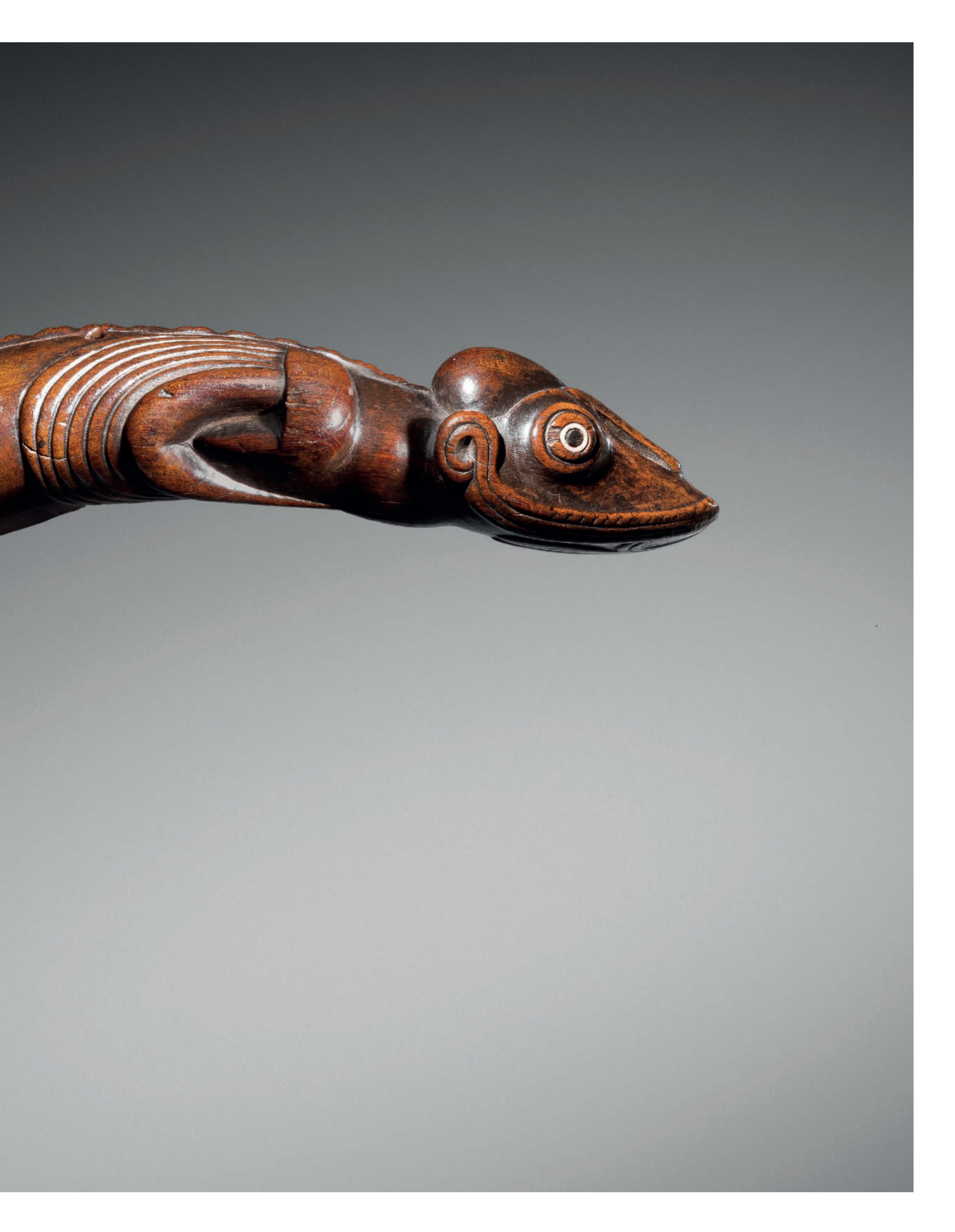
collections were claimed by the sailors and officers of the *Topaze* frigate, whether through interest or curiosity. […] The origin of the latter is attested by a watercolour of the naval surgeon of the expedition, John Linton Palmer, on which he wrote "image bought at Easter Island 1868". This by itself is enough to raise interest in this sculpture, which was purchased by one of the best-informed describers of Easter Island.

The Périnet *moko* belongs to a small group of representations of entities featuring more prominent lizard characteristics than human ones: a body that clearly curved forward, a triangular head with a reptilian snout and mouth, a bulbous abdomen and a long tapered tail. These curves express the fluidity of the reptile body. To carve them, twisted *toromiro* wood was chosen for all (eighteen) of the *moko* sculptures scrutinised by Catherine Orliac. […] The emphasis placed on the ribs and backbone is evocative of cadavers and the ancestors.

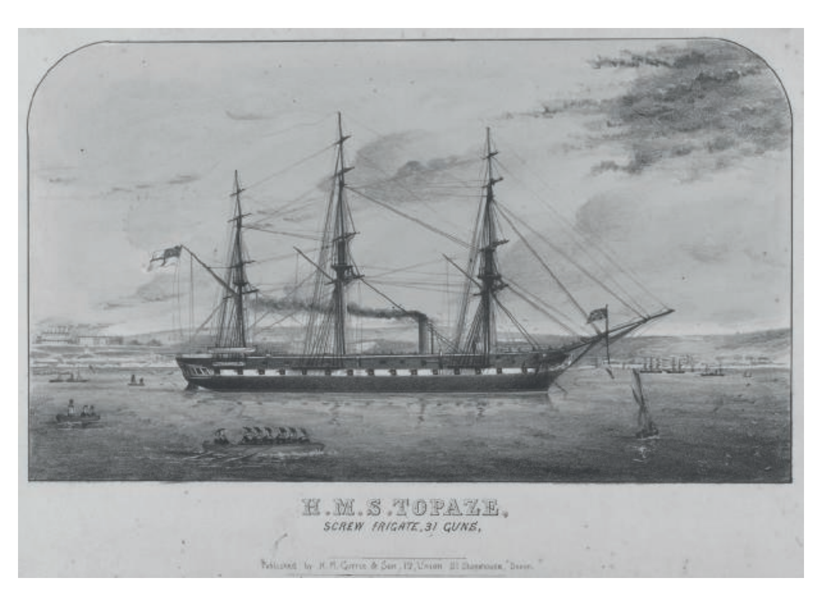
The Périnet *moko* is distinctive from other members of this group for the size of the "melon" of its head, the morphology of its nose, and – under its lower jawbone – the presence of a glyph representing a vulva sculpted in very low relief.



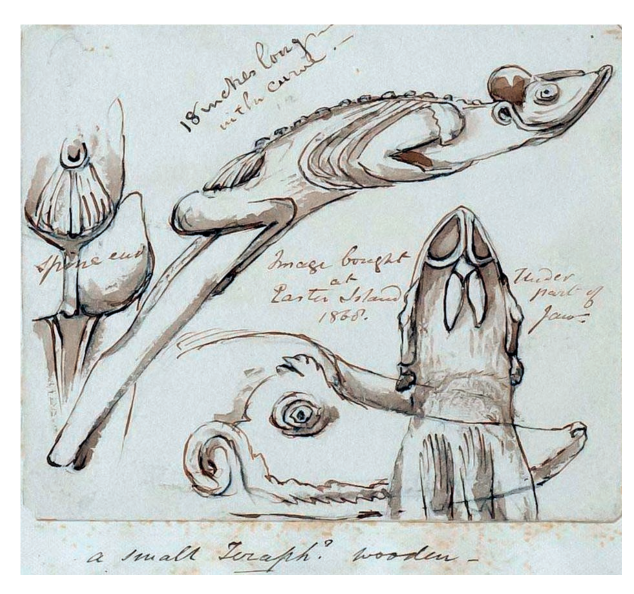








> Currie, H.M. & Son, lithographie en couleurs, Frégate *H.M.S Topaze* © Musée maritime national, Greenwich, Londres. DR



> Aquarelle de l'homme-lézard de la collection Michel Périnet, John Linton Palmer, *H.M.S. Topaze*, acquis en 1868. DR

Le crâne des lézards est plat comme celui de tous les reptiles ; en revanche, celui de la plupart des *moko* forme une bosse hémisphérique plus ou moins volumineuse ressemblant au « melon » des cétacés (ce terme n'implique aucune parenté avec les mammifères marins). Le melon nu de la figurine Périnet est remarquable par son développement.
Comme celui des double pales *rapa*, le visage des *moko* se réduit parfois à la courbe des sourcils réunis en un nez aux narines parfois semblables à celles des humains ; le nez du *moko* Périnet ne présente pas de narines ; le dos (arête) de ce nez est curieusement dégagé par deux profondes incisions, unique exemple de ce procédé dans la famille des *moko*.

[…] Selon des témoignages tardifs, les *moko* seraient « des massues destinées à protéger l'entrée des maisons (Geiseler, 1882) ; et selon des informations encore plus récentes « ils auraient été […] brandis devant l'ennemi pour repousser ses attaques » ; « lors de l'inauguration d'une maison, les officiants agitaient les statuettes en mimant l'acte sexuel », « les images des hommes-lézards auraient été placées de part et d'autre de la porte pour en protéger l'entrée »[1]. Ces informations imprécises semblent désigner le redoutable *moko* comme un protecteur de la maison.

[…] Comme beaucoup de bois sculptés, le *moko* Périnet porte les vestiges d'un jus léger de teinture noire ; jamais renouvelée, cette teinture, effacée sur les arêtes, est préservée dans les creux. Tous ces indices témoignent d'une vie cérémonielle assez longue pour émousser tous les points saillants de la statuette et pour que la sculpture subisse des violences erratiques
[…] The majority of sculpted wood pieces in the current

[1] Métraux, A., *Ethnology of Easter Island*, Honolulu, 1940, p. 265 ; ces propositions sont fausses : les *moko* ne présentent jamais les stigmates produits par une éventuelle fonction de « massues », par ailleurs peu redoutables par leur faible poids ; leur base pointue, absolument intacte, n'a jamais subi le contact d'un sol caillouteux

The skull of a lizard, like that of any reptile, is flat; however, most *moko* heads have a more or less pronounced hemispheric hump resembling the "melon" of a cetacean (although this term does not imply any relationship with marine mammals).
The bare melon of the Périnet figurine is remarkably developed.
Like those of the two-bladed *rapa*, *moko* faces are sometimes reduced to an eyebrow curve connected to a nose with nostrils that can sometimes resemble those of humans. The Périnet *moko* nose has no nostrils; the bridge of its nose is curiously slashed by two deep incisions, making it the only example featuring this process in the whole *moko* group.

[…] According to late testimonials, *moko* are "clubs designed to protect the entrances to houses" (Geiseler, 1882); and according to even more recent information, they would have been "[…] wielded before the enemy to drive away attacks"; "when inaugurating a house, the attending officials would move the statuettes about, mimicking the sexual act"; "the images of lizard-men were placed on either side of the door to protect the entrance"[1]. These vague informations appear to designate the powerful fearsome *moko* as a protector of the home.

[…] Like many sculpted wood figures, the Périnet *moko* bears the traces of a light black liquid dye. The dye, wiped from the edges, remains within the recesses. All these clues point at a rather long ceremonial life which dulled the prominent points of the statuette and subjected the sculpture to erratic minor damages.

[1] Métraux, A., *Ethnology of Easter Island*, Honolulu, 1940, p. 265; these statements are false: *moko* figures never show the wear that would be produced by their use as "clubs", and moreover they are not very effective as weapons because of their light weight; the pointed base, absolutely intact, has never been subjected to contact with the rough ground



49 STATUE *MOAI KAVAKAVA*, ÎLE DE PÂQUES

MOAI KAVAKAVA FIGURE, EASTER ISLAND

Haut. 47 cm (18½ in.)

€600,000-800,000
US$730,000-960,000

PROVENANCE

Collection Kenneth Sumbler, Rottingdean, Royaume-Uni
Michael Graham-Stewart, Londres
Lance et Roberta Entwistle, Londres
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1988

REGARD D'OBSIDIENNE

par Michel Orliac

Lors d'enquêtes (1864-1871), les Pascuans décrivirent les fantômes effrayants de leurs ancêtres comme des « spectres sans tête, revêtus seulement de côtes [côte = *kavakava* en pascuan] » (Roussel, 1926[1]) ; d'après les récits recueillis en 1934 par Alfred Métraux[2], le héros mythique *Tuu ko Ihu*, à la suite d'une rencontre fortuite avec ces spectres, sculpta leur image dans des tisons.

Cependant, contrairement à ce que la tradition révèle de l'aspect des *kavakava*, la figuration en bois de ces entités est celle d'un corps complet, du crâne aux orteils. Ces statuettes évoquent sans ambiguïté la mort et l'ancestralité par l'insistance apportée à toutes les parties saillantes de leur squelette. Elles étonnent par le surdéveloppement de leur cage thoracique aux côtes apparentes qui leur vaut ce nom de *kavakava*. Par ailleurs, leur rictus et la flamboyance de leur regard : iris d'obsidienne noire enchâssée dans une sclérotique en os blanc, exprime la vie intense et la dangerosité de ces êtres de l'au-delà : ces fantômes actifs des aïeux protégeaient la maisonnée en pourchassant les malveillants, rôle également dévolu aux hommes-lézards, les *moko*.

En dehors de cultes domestiques au rituel inconnu, les statuettes, enveloppées dans du *tapa* étaient suspendues à la charpente de la maison. Les apparitions publiques des *kavakava* ont laissé quelques témoignages : lors des fêtes communautaires au pied de la plateforme cérémonielle du groupe, ils étaient tenus à la main, ou attachés au corps avec d'autres statuettes parfois, dit-on, au nombre d'une vingtaine.

Si la posture des statuettes *papa* et *tangata* est verticale, les *kavakava*, comme les lézards-hommes (*moko*), sont presque tous nettement courbés en avant. Les cernes d'accroissement du bois du *kavakava* Périnet montrent le choix d'une pièce de bois tordue.

Le crâne des *kavakava*, souvent nu, porte parfois un glyphe : anthropomorphe, poisson, oiseau, signe géométrique. Deux poissons sont profondément incisés sur celui du *kavakava* Périnet, illustrant le thème du couple ou de la triade de poissons, connu entre autres par un *kavakava* classique du British Museum (inv. n° BM 1933 10 14 1) et celui de l'ancienne collection Carlebach. Sur de fortes arcades, les sourcils sont figurés par des chevrons ; le menton se termine par un petit bouc légèrement récurrent. Le pavillon des oreilles présente la morphologie "archétypique" proche du naturalisme ; la base du lobe distendu des oreilles porte un ornement cylindrique ; celle du *kavakava* Périnet est suffisamment creusée pour recevoir une incrustation.

THE OBSIDIAN GAZE

par Michel Orliac

When questioned (1864-1871), the Rapa Nui described the frightening phantoms of their ancestors as "headless ghosts, having only ribs [rib = *kavakava* in Rapa Nui]" (Roussel, 1926[1]); according to the legends that Alfred Métraux[2] gathered in 1934, the mythic hero *Tuu ko Ihu* sculpted their image in embers following a fortuitous encounter with the ghosts.

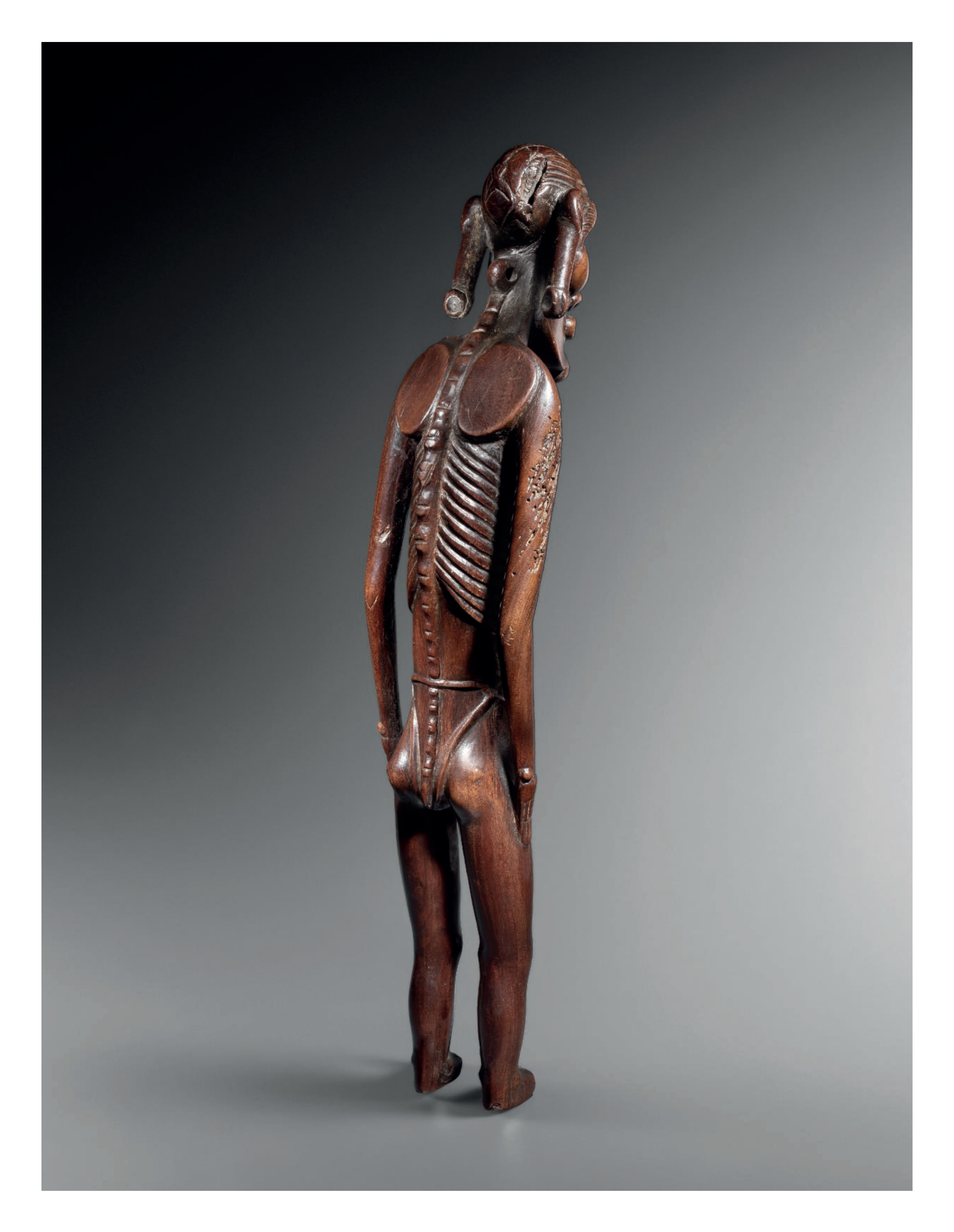
However, contrarily to what tradition reveals about the appearance of *kavakava*, their wooden version represents the full body, from head to toe. The figures unambiguously evoke death and the ancestors through the emphasis placed on the prominent parts of their skeletons. They show a surprisingly over-developed ribcage with visible ribs which relate to their name, *kavakava*. Moreover, their grimace and the flamboyance of their eyes - with a black obsidian iris inserted into a white bone sclera - express the intense life and dangerousness of these beings on the other side. The active ghosts of the forefathers protected the household by chasing out any wrong-doers, a role also assumed by the lizard-men known as *moko*.

When not being used in the unknown rituals of domestic cults, the statuettes were enveloped in *tapa* and hung from the framework of the house. The public appearances of *kavakava* left a few traces: during community celebrations at the foot of the ceremonial tribal platform, they were held in the hands or attached to the body, sometimes in combination with some twenty other statuettes according to reports.

While *papa* and *tangata* figures are characterised by an upright posture, *kavakava*, like the lizard-men (*moko*), are almost always distinctly curved forwards. The growth rings in the wood of the Périnet *kavakava* show the choice of a twisted piece of wood.

The head of the *kavakava*, often bare, sometimes features a glyph, whether in an anthropomorphic form, in the shape of a fish or bird, or a geometric symbol. Two fish are deeply carved into the Périnet *kavakava*, illustrating the theme of the couple or triad of fish, which also appears on a classic *kavakava* of the British Museum (inv. no. BM 1933 10 14 1) and one of the former Carlebach collection, among others. Eyebrows, on prominent arches, are represented by chevrons. The chin is terminated by a small, slightly upturned goatee. The shape of the ears asserts the near-naturalist "archetypical" morphology; the distended lobe base bears a cylindrical ornament. The one on the Périnet *kavakava* is deep enough to have been inlaid with another material.





Le disque ou l'anneau qui interrompt la colonne vertébrale dans la région lombaire, présent sur la plupart des statuettes, est absent du *kavakava* Périnet ; ce dernier porte, à l'extrémité du rachis, un superbe éventail caudal semblable à celui des hommes-oiseaux et des lézards-hommes. Un glyphe triangulaire encadre sa région lombo-sacrée. Une bossette énigmatique figure sur la partie latérale de chaque fesse. Enfin, les malléoles des poignets et des chevilles sont très soigneusement notées.

Lorsque les statuettes ont longuement participé à la vie domestique et communautaire, elles portent les traces des manipulations et des rites où on les animait : poli d'usure, mutilations, carbonisations ponctuelles, creusement de petites cavités. Un dépôt de matière colorante, blanche ou rouge, emplissait parfois les narines et la bouche, où s'exprime le souffle vital.

[…] Il y avait déjà des statuettes en bois aux XIIe-XIVe siècle, connues uniquement par les disques en obsidienne de leur iris[3]. Les statuettes du style archétypique sont rares et leur datation incertaine : XVe-début XVIIIe siècle ? Celui de Bruxelles (musée Art & Histoire, inv. n° ET 48 63, *ca.* 1400 ap. J.-C.)[4] a été daté du XVe siècle par le Carbone 14. Leur musculature et leur squelette décrivent ceux de vieillards ou de cadavres sur un mode hyperréaliste. Le style classique rassemble la plupart des objets acquis entre le début du XIXe siècle et 1870.
Les exigences naturalistes du style archétypique s'atténuent par simplification de l'anatomie osseuse et musculaire. Si le visage des *kavakava* classiques reste expressionniste, les seins, bras, abdomen, fesses et membres inférieurs montrent des masses musculaires diffuses mais pleines qui n'évoquent pas celles d'un cadavre ; leur modelé souple privilégie les courbes ; les seules lignes tendues sont l'arête du nez, le lobe distendu des oreilles et la discrète carène des cuisses et des tibias.

Les mesures effectuées sur 81 *kavakava* montrent, entre le «style archétypique» et le «style tardif», la nette augmentation de la proportion de la tête relativement à la hauteur du corps ; en effet, les "grosses têtes" (≥ 25% de la dimension totale du corps) représentent 5,2% des statuettes archétypiques, 12,5% de celles du style classique ancien et 36% au cours du style classique récent ; elle deviennent très majoritaires au cours du style tardif (84%).

[1] Roussel, H., « Ile de Pâques ou Rapanui » *in Annales des Sacrés-Cœurs*, Braine-le-Comte, 1926, p. 17
[2] Métraux, A., *Ethnology of Easter Island*, Honolulu, 1940
[3] La colonisation de l'île daterait des environs de l'an mille (Shepardson, B., *Moai: a new look at old faces*, Honolulu, 2013, pp. 125-127). Les datations, par hydratation de l'obsidienne, ont été effectuées sur deux petits disques (iris de l'œil) découverts dans la baie de Lapérouse (Stevenson, C., *Rapa Nui Journal: Journal of the Easter Island Foundation*, vol. 7, Issue 4, Honolulu, décembre 1993, pp. 83-84
[4] Forment, F., Huyge, D. et Valladas, H., "AMS 14C age determinations of Rapanui (Easter Island) wood sculpture: moai kavakava ET 48.63 from Brussels" *in Antiquity*, vol. 75, Issue 289, pp. 529-532

The disk or ring that interrupts the backbone in the lumbar region, present on most of these statuettes, is absent in the Périnet *kavakava*. This example bears a superb fan-shaped tail at the end of the rachis similar to those of bird-men and lizard-men. A triangular glyph frames the sacrolumbar region. An enigmatic little bump appears on the side of each buttock. The malleolus of each wrist and ankle are carefully detailed.

Statuettes that were long used as part of the domestic and community life bear the traces of the handling and rites to which they were subjected, including polish from handling, mutilation, occasional carbonisation, and small holes. A deposit of a white or red pigment sometimes fills the nostrils and mouth, representing the breath of life.

[…] As early as the 12th to 14th century, statues were already known for the obsidian of their irises[3]. The statuettes in the archetypal style are rare, and their dating is uncertain: 15th to early 18th century? One kept in Brussels (Art & History Museum, inv. no. ET 48 63, *ca.* 1400 A.D.)[4] was traced to the 15th century through Carbon-14 dating. The muscle and skeleton structure depicts an elderly or deceased figure in a very realistic fashion. The classic style is common to most of the objects acquired between the beginning of the 19th century and 1870.
The naturalist demands of the archetypical style are reduced through the simplification of the bony and muscular anatomy. While the classic *kavakava* face remains expressionist, the breasts, arms, abdomen, buttocks and lower members show vague but full masses that do not evoke those of a cadaver. Their supple shapes are rather curved, with the only straight lines being the bridge of the nose, the distended earlobes and the discreet traces of the thighs and tibias.

The measurements taken on 81 *kavakava* show the clear increase of the head proportion with regard to the height of the body as the "archetypical" style evolved into the "late style". Indeed, statuettes with "large heads" (≥ 25% of the body's full size) represent 5.2% of the archetypical statuettes, 12.5% of the ancient classic style, and 36% of the recent classic style. They largely became preponderant during the late style (84%).

[1] Roussel, H., "Ile de Pâques ou Rapanui" *in Annales des Sacrés-Cœurs*, Braine-le-Comte, 1926, p. 17
[2] Métraux, A., *Ethnology of Easter Island*, Honolulu, 1940
[3] The island was colonised around the year 1000 A.D. (Shepardson, B., *Moai: a new look at old faces*, Honolulu, 2013, pp. 125-127). The dating method, based on the hydration of the obsidian, was performed on two small disks (the irises of the eyes) discovered in La Perouse Bay (Stevenson, C., *Rapa Nui Journal: Journal of the Easter Island Foundation*, vol. 7, Issue 4, Honolulu, December 1993, pp. 83-84
[4] Forment, F., Huyge, D. and Valladas, H., "AMS 14C age determinations of Rapanui (Easter Island) wood sculpture: moai kavakava ET 48.63 from Brussels" *in Antiquity*, vol. 75, Issue 289, pp. 529-532

50 TÊTE OKVIK, DÉTROIT DE BÉRING ALASKA

OKVIK HEAD, BERING STRAIT, ALASKA

Haut. 10.5 cm (4⅛ in.)

€40,000-60,000

US$49,000-72,000

PROVENANCE

Collection Félix Wongitiln, acquis en 1979

Ronnie (Ron) Nasser (*-2020), New York

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1982

BIBLIOGRAPHIE

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 149

Valluet, C., *Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2019, p. 149

Parmi les découvertes marquantes qui ont jalonné les recherches sur l'origine de la culture esquimaude - depuis les années 1920 - celle sur la culture Okvik est l'une des plus remarquables. Cette découverte survient grâce aux excavations faites, sur l'île Saint-Laurent, par Otto Geist entre 1928 et 1936, et par Henry B. Collins dans les années 1920, sur les sites Okvik et Punuk. Par la suite, des traces de la culture Okvik seront également retrouvées sur le site de Ouélen sur la péninsule Tchoukotka, en Sibérie.

Suite aux importants travaux de Collins, et aux plus récentes analyses fondées sur la datation par le Carbone 14, une chronologie a pu être établie. Ils nous permettent aujourd'hui d'encadrer la tradition arctique par la succession et le chevauchement des cultures Vieux Béringien I, II, III - Okvik (en grande partie contemporaines), Birnirk, Punuk et Thulé. Force est de constater une continuité culturelle dont l'origine, datant de plus de 2000 ans, se situe au nord-est de la Sibérie et qui se répandit vers l'est pour devenir la base principale de la culture esquimaude moderne dans le nord de l'Alaska, au Groenland et dans une partie du Canada.

La tête okvik de la collection Michel Périnet est ainsi représentative d'une culture millénaire. Cette sculpture remarquable reflète la préoccupation des artistes okvikiens pour les représentations anthropomorphes, et notamment céphalomorphes, à l'inverse des sculpteurs des cultures Vieux Béringien et Ipiutak, plutôt centrés sur les représentations zoomorphes.

A l'instar de la plupart des œuvres de cette période, la tête okvik-Périnet présente un aspect « fossilisé » et une patine brune foncée, résultat de siècles d'interaction chimique avec la matière organique profondément enfouie dans le sol.

Among the remarkable discoveries made during research into the origins of Eskimo culture since the 1920s, that of the Okvik culture is one of the most outstanding. The revelation was brought to light thanks to excavations performed by Otto Geist on Saint Lawrence Island between 1928 and 1936, and those by Henry B. Collins on the Okvik and Punuk sites in the 1920s. Subsequently, traces of the Okvik culture were also found on the Uwelen site on the Chukchi Peninsula of Siberia.

Through Collins' extensive work, and the more recent analysis based on Carbon-14 dating, it has been possible to establish a timeline. Today, the framework for the Arctic tradition is pieced together through the succession and overlapping of the Old Bering Sea stages I, II and III - Okvik (largely contemporary), Birnirk, Punuk and Thulé cultures. There is clearly a cultural continuity dating back more than 2,000 years which began in northeast Siberia and spread eastwards. The principal basis of the modern Eskimo culture took root in northern Alaska, Greenland and a portion of Canada.

The okvik head from the Michel Périnet collection therefore represents a culture that dates back millennia. This remarkable sculpture reflects the Okvik artists' taste for anthropomorphic-particularly cephalomorphic -representations, by contrast to the Old Bering Sea and Ipiutak sculptors, who preferred to focus on zoomorphic representations.

Likemost works from this period, the Périnet okvik head asserts a "fossilised" appearance and a dark brown patina resulting from centuries of chemical interaction with the organic material buried deep within the soil.



51 STATUE DE *XIPE TOTEC* VERACRUZ, POSTCLASSIQUE RÉCENT, ENV. 900-1200 AP. J.-C.

VERACRUZ FIGURE OF *XIPE* EARLY POSTCLASSIC, CA. A.D. 900-1200

Haut. 82 cm (32¼ in.)

€40,000-60,000

US$49,000-72,000

PROVENANCE

Collection Yvon Collet, Paris, depuis 1969

Galerie Mermoz, Paris, acquis en 1994

Collection privée, France, acquis en 2001

Binoche et Giquello, Paris, 21 mars 2012, lot 141

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION

Paris, Carrousel du Louvre, Galerie Mermoz, *XVII[e] Biennale Internationale des Antiquaires*, 10 - 24 novembre 1994

Genève, Musée Rath, *Mexique, Terre des Dieux : trésors de l'art précolombien*, 8 octobre 1998 - 24 janvier 1999

BIBLIOGRAPHIE

Micali, S., *Galerie Mermoz. Art Précolombien*, Paris, 1994, p. 47

Burnand, G. et Stierlin, H., *Mexique, Terre des Dieux : trésors de l'art précolombien*, Genève, 1998, p. 169, n° 186

Personnage en terre cuite avec des traces de pigment rouge représentant un prêtre debout dans une posture de transe, la tête penchée en arrière. Il est vêtu d'une peau dite d'écorché, ajustée au corps, de la tête aux genoux, avec un laçage dans le dos. Les mains sont recourbées vers l'intérieur et les pouces saillants vers l'extérieur tenaient autrefois un hochet, attribut de la divinité *Xipe Totec*. Le visage montre une bouche grande ouverte et des yeux mi-clos et les oreilles sont percées ; le personnage est paré de bandages sur les jambes et porte des sandales nouées qui étaient un signe distinctif des *pipiltin*, la classe des élites sociales aztèques qui regroupait les prêtres et les nobles.

Xipe Totec, le dieu aztèque du printemps et de la régénérescence est présent dans de nombreux cultes mésoaméricains et le plus souvent associé à la culture du maïs. Cette divinité de la fertilité transpose dans la réalité le concept de mort et de renaissance au travers du port d'une peau d'écorché provenant d'une victime sacrificielle. Au cours des festivités printanières de *Tlacaxipehualiztli* (littéralement les Hommes Ecorchés), *Xipe Totec* était représenté par un prêtre qui portait cette peau spécifique et mettait en scène le rituel du cycle de la mort et de la renaissance terrestre.

Pour des representations en céramique de *Xipe Totec*, voir Moctezuma, E.M. et Olguin, F.S., *Aztecs*, Londres, 2002, p. 422, n° 93-96.

The priest figure standing in a trance-like pose with head thrown back and clothed in flayed and tufted sacrificial skin, extending from the head to the knees, laced at the back, distinguished by cupped hands, once holding a rattle staff, an insignia of the deity, with elongated, projecting thumbs, the face with mouth wide open, slit eyes and pierced ears, adorned with leg bands, tasseled sandals denoting the Aztec *pipiltin*, the elite caste of priests and noblemen; with remains of red pigment.

Xipe Totec, the Aztec god of spring and regeneration, appears in many Mesoamerican cults most often associated with corn-planting. A fertility deity, *Xipe Totec*, vividly conveys the concept of death and rebirth by wearing the flayed skin of a sacrificial victim. During the spring festival of *Tlacaxipehualiztli* (the Flaying Men), *Xipe Totec* was celebrated by a priest who dressed in the skin of a flayed victim and ritually enacted the death-and-renewal cycle of the earth.

For ceramic figures of *Xipe Totec*, see Moctezuma, E.M. and Olguin,F.S., *Aztecs*, London, 2002, p. 422, no. 93-96.



52 MASQUE YUP'IK, ALASKA

YUP'IK MASK, ALASKA

Haut. 53 cm (20⅞ in.)

€200,000-300,000

US$250,000-360,000

PROVENANCE

Heye Foundation, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., acquis en 1916, inv. nº 5/968

Charles Ratton (1895-1986), Paris, acquis en 1935

Alain de Monbrison, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1984

EXPOSITION

Paris, Galerie Charles Ratton, *Masques et ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique,* 2 - 27 juillet 1935

Paris, Galerie Charles Ratton, *Exposition Surréaliste d'Objets*, 22 - 29 mai 1936

BIBLIOGRAPHIE

Breton, A., *Exposition Surréaliste d'Objets*, Paris, 1936, p. 4 (non ill.)

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 225, nº 22

Valluet, C., *Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2019, p. 225, nº 22

COMMUNION ARCTIQUE

par Marie Mauzé

Considérée comme une œuvre yup'ik en raison des caractéristiques stylistiques qu'il partage avec les masques des Yupiit de la côte occidentale de l'Alaska et du delta des fleuves Kuskokwim et Yukon, le masque de la collection Périnet a été acquis à Anvik, en amont du fleuve Yukon, dans une communauté athapascane. Le personnage central du masque figure un esprit animal doté des attributs physiques d'une loutre identifiée par sa tête, ses narines et ses yeux ronds, et ceux d'un poisson ressemblant à un saumon. Sur le ventre de cet animal hybride a été sculpté, en creux, un visage humain stylisé aux yeux et à la bouche en demi-lune représentant son *yua* (littéralement « sa personne »), ou encore son intériorité. Le *yua* est aussi représenté par l'ajout aux pattes palmées de la loutre de jambes et de mains. Réputé immortel, le *yua* se réincarne perpétuellement sous forme humaine dans les masques. L'arceau qui entoure l'esprit animal représente le monde extérieur. Quant aux mains aux pouces coupés, elles attestent de la puissance de l'esprit auquel elles sont associées. Deux pièces mobiles à l'effigie d'un saumon sont fixées au corps de l'esprit animal.

ARCTIC COMMUNION

by Marie Mauzé

Considered a Yup'ik work for the stylistic characteristics that it shares with the Yupiit masks from the west coast of Alaska and the delta of the Kuskokwim and Yukon rivers, the mask from the Périnet collection was purchased in Anvik, upstream of the Yukon River, from an Athapascan community. The central character of the mask represents an animal spirit with physical characteristics identified as those of an otter for its head, nostrils and round eyes, combined with those of a salmon-like fish. A stylised human face is sculpted on the animal's abdomen, with eyes and a half-moon mouth representing its *yua* (literally "its person") or its inwardness. The *yua* is also represented by the addition of the palmed paws of the otter, as well as legs and hands. The *yua*, thought to be immortal, perpetually reincarnates in human form through masks. The arched shape surrounding the animal spirit represents the outside world. As for the hands with truncated thumbs, these attest to the power of the spirit with which they are associated. Two mobile pieces in the effigy of a salmon are fastened to the body of the animal spirit.







> *Exposition Surréaliste d'Objets*, Paris, 1936. Archives galerie Charles Ratton et Guy Ladrière. DR

Ce type de masque était utilisé dans des spectacles ritualisés au cours desquels les humains entraient en communication avec les esprits animaux, les exhortant de satisfaire leurs besoins en leur fournissant un gibier abondant. Pour les Yupiit, les sons que produisaient les pièces mobiles des masques et autres accessoires pendant les danses étaient censés attirer l'attention des esprits auxquels le chasseur voulait s'adresser.

Entré dans les collections du National Museum of the American Indian en 1916, ce masque a été vendu par George Heye, le fondateur du musée, au marchand parisien Charles Ratton en 1935. Il fait partie d'un ensemble de masques yup'ik et de la côte Nord-Ouest, acquis par Ratton, à New York, lors de l'exposition *African Negro Art* au Museum of Modern Art pour laquelle il avait été un des principaux prêteurs. Cette collection d'objets fut présentée au public français dans la galerie Charles Ratton lors de l'exposition *Masques et ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique*, en juillet 1935. Exposé sous le nom de « Grand masque eskimo, Anvik, rivière Yukon », ce masque fut de nouveau montré aux côtés d'œuvres de Picasso, Arp et Duchamp (Cliché *in* Ottinger, 2013, p. 78), avec quatre autres masques yup'ik, en mai 1936 chez Ratton lors de l'*Exposition surréaliste d'objets* dont le poète et fondateur du mouvement surréaliste, André Breton, fut le maître d'œuvre. C'est à cette date que des masques yup'ik sont reconnus pour la première fois comme participant de la vision surréaliste du monde. Œuvres composites relevant de l'art de l'assemblage, ces masques complexes, nés de visions et de rêves, et témoignant d'une grande liberté d'invention, étaient pour les surréalistes la source première de la création poétique et artistique.

This type of mask was used in ritual performances during which humans entered into communication with animal spirits, exhorting them to satisfy the people's needs by providing them with abundant game. For the Yupiit people, the sounds made by the mobile pieces of the masks and other accessories during the dances were intended to attract the attention of the spirits that the hunters sought to contact.

This mask, which joined the collections of the National Museum of the American Indian in 1916, was sold by George Heye, the museum's founder, to the Parisian trader Charles Ratton in 1935. It is part of an array of Yup'ik masks and other masks from the northwest coast that Ratton purchased in New York City at the *African Negro Art* exhibition at the Museum of Modern Art, for which he had been one of the principal lenders. This collection of objects was presented to the French public at the Charles Ratton gallery for the *Masques et ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique* exhibition in July 1935. Bearing the label "Grand masque eskimo, Anvik, rivière Yukon" ("Large Eskimo mask, Anvik, Yukon River"), the piece was again displayed alongside works by Picasso, Arp and Duchamp (Cliché *in* Ottinger, 2013, p. 78), as well as four other Yup'ik masks, in May 1936. This took place at the Ratton gallery for the *Exposition surréaliste d'objets*, and was managed by the poet and founder of the Surrealist movement, André Breton. That was the first time that Yup'ik masks were recognised as a contribution to the Surrealist view of the world. Composite works that reveal the art of assembly, these complex masks - born of visions and dreams - show a great freedom of invention, which the Surrealists saw as the primary source of poetic and artistic creation.

53 STATUE URHOBO NIGERIA

URHOBO FIGURE, NIGERIA

Haut. 165 cm (65 in.)

€80,000-120,000

US$97,000-140,000

PROVENANCE

Collection Anne et Jacques Kerchache (1942-2001), Paris

Pierre Bergé & Associés, Paris, *Collection Anne et Jacques Kerchache*, 13 juin 2010, lot 311

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

EXPOSITION

Madrid, Galería Arte y Ritual, *Hommage à Jacques Kerchache*, 16 juin - 22 juillet 2006

Paris, Galerie Alain Bovis, *Nigeria. Collection Jacques Kerchache*, 13 septembre - 20 octobre 2006

BIBLIOGRAPHIE

Kerchache, J., "Les arts premiers de l'est nigérien" *in Connaissance des Arts*, n° 285, Paris, novembre 1975, p. 68

Casanovas, A. et A. et Bovis, A., *Hommage à Jacques Kerchache*, Madrid, 2006

Casanovas, A. et A. et Bovis, A., *Nigeria. Collection Jacques Kerchache*, Paris, 2006, n° 16

LA PRINCESSE DU DELTA

par Bernard Dulon

Entre terre et eau, les Urhobo occupent la partie occidentale du delta du Niger. […] Pêcheurs et agriculteurs, ils vénéraient les esprits de l'eau et de la forêt car en tout organisme vivant comme en tout élément de la nature résidait une puissante force dont il convenait de s'accorder les bienveillances. Néanmoins, les cultes rendus aux ancêtres fondateurs étaient le véritable ciment de la culture Urhobo. De petits sanctuaires étaient consacrés à leurs effigies, disposées en groupes familiaux, consultées et honorées à chaque épisode de la vie individuelle ou communautaire.

Notre exemplaire présente les caractéristiques du grand style Urhobo classique : une allure hautaine, la nuque droite et raide dans le strict prolongement du dos, les épaules solides et le buste projeté vers l'avant. Par tradition également, l'expression du visage est sévère et dédaigneuse avec une bouche tendant au prognathisme. La virtuosité de l'artiste se révèle dans le traitement des jambes admirablement fuselées et la rime qu'il compose entre les petits seins hauts perchés et le triangle pubien. Il a explicitement voulu représenter une très belle jeune fille à la sensualité épanouie, une princesse de haut rang comme l'indiquent sa coiffe et les lourds bracelets d'ivoire qui ornent ses poignets.

Cette œuvre emblématique appartient au groupe relativement restreint des œuvres monumentales de la collection de Michel Périnet qui l'aimait entre toutes pour sa belle prestance et pour sa haute taille.

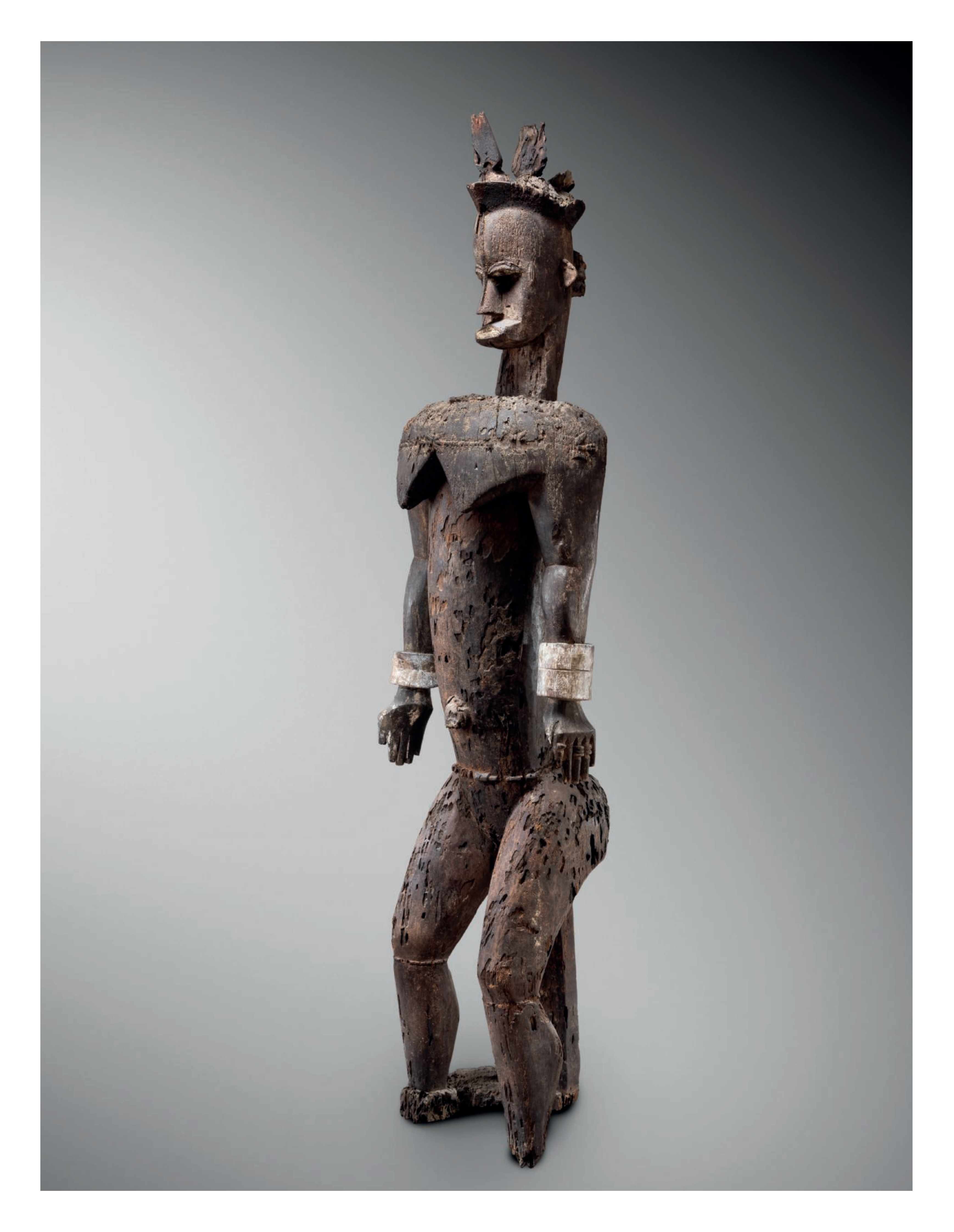
PRINCESS OF THE DELTA

by Bernard Dulon

The Urhobo people inhabit the western Niger Delta between the coast and the inland. […] Traditionally fishermen and farmers, they venerated the spirits of the water and the forest. They believed that within each living being and each element of nature lived a powerful force that had to be appeased. However, ancestor worship was the true cement binding the Urhobo culture. Small sanctuaries were dedicated to their effigies and arranged in family groups so that their spirits could be consulted and honoured at every turning point in the life of an individual or community.

This example features all the characteristics of the great classic Urhobo style: a haughty appearance; a straight, stiff neck in a direct prolongation of the back, solid shoulders; and a protruding bust. Also in keeping with tradition, the facial expression is severe and disdainful, with a mouth tending towards prognathism. The artist's virtuosity is revealed in the rendering of admirably tapered legs and the balanced composition formed by the small, high breasts and pubic triangle. The sculptor explicitly sought to portray a very beautiful young girl with a radiant sensuality: a high-ranking princess as indicated by her headdress and the heavy ivory bracelets that adorn her wrists.

This emblematic statue belongs to the relatively limited group of monumental works from the collection of Michel Périnet, who loved it in particular for its air of elegance and its monumental character.





54 MASQUE EN IVOIRE LÉGA RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

LEGA IVORY MASK, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 17 cm (6¾ in.) ~

€250,000-350,000

US$310,000-430,000

PROVENANCE

Pierre Dartevelle et David Henrion, Bruxelles, acquis *ca.* 1980

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1985

BIBLIOGRAPHIE

African Arts, vol. XVIII, n° 4, Los Angeles, août 1985, plat verso (publicité Entwistle)

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 55, Arnouville, automne 1985, p. 3 (publicité Entwistle)

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 96

Valluet, C., *Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2019, p. 96

De Grunne, B., *Lega. Masques en ivoire*, Bruxelles, 2021, n° 09 (à paraître)

LE MASQUE DU PHILOSOPHE

par Bernard Dulon

Au sein de la société Léga, l'association du *bwami* se présente comme une confrérie mixte, hiérarchiquement structurée et possédant ses propres rites d'initiation. Le *bwami* s'implique dans tous les domaines du monde Léga – politique, culturel, juridique et religieux – qu'il organise harmonieusement. Ses visées sont humanistes et permettent la transmission du savoir et des traditions. Si presque l'ensemble de la population Léga en était membre, seuls quelques rares individus en atteignaient les grades les plus élevés.

[…] Les masques *idimu* symbolisaient les liens entre les vivants et les grands initiés décédés ayant gagné statut d'ancêtre. Les exemplaires en ivoire évoquaient la continuité entre les générations. […] Malgré le soin que les populations Léga apportaient à leur conservation et à leur transmission, on ne peut que constater l'extrême rareté de ces *masengo* qui avaient déjà presque disparu des rituels dans le courant des années 1950. Le plus célèbre d'entre eux a été acquis par Daniel Biebuyck en 1952 dans la région de Pangi et appartient aux collections du MRAC de Tervuren.

Au sein de ce corpus très restreint le masque *idimu* de Michel Périnet s'impose par l'harmonie de son visage en cœur et la profondeur de sa sculpture. Sa remarquable ancienneté est attestée par l'érosion visible de nombreux décors de surface, corolaire d'onctions et de manipulations réitérées.

[…] La parfaite régularité de ses traits et la gravité de son expression sont une affirmation de la fausse simplicité de l'art Léga et de sa maladresse feinte quand la sculpture se fait émotion. Objet philosophique au pinacle de l'initiation Léga, le décor inaccoutumé de son revers[1] professe qu'il est illusoire de distinguer l'intérieur de l'extérieur et donc l'homme de ses actes.
Masque profondément humain enfin et surhumain aussi, il est une de ces œuvres uniques, « tout à la fois hors de portée et à ras de terre »[2].

[1]Le dos du masque de la collection Michel Périnet est décoré de motifs en cercles pointés. Ce type de décor interne n'a jamais été observé sur un autre masque *idumu*.

[2]Huysmans, J.-K., *Là-bas*, Paris, 1891

THE PHILOSOPHER'S MASK

by Bernard Dulon

The *bwami* association is a fraternity of men and women within the Lega society with its own hierarchical structure and its own initiatory rites. The *bwami* is involved in every sphere of the Lega world – political, cultural, legal and religious – which it organises harmoniously. Its aims are humanist, enabling knowledge and traditions to be passed down. While almost the entire Lega population belongs to it, only a few rare individuals reach its highest ranks.

[…] *Idimu* masks symbolise the connections between living beings and the great deceased initiates who have acquired ancestor status. Examples in ivory evoke the continuity between generations. […] Despite the care that the Lega peoples brought to their protection and transmission, it is impossible to ignore the extreme rarity of these *masengo* pieces, which had all but disappeared from the rituals during the course of the 1950s. The most famous among them was purchased by Daniel Biebuyck in 1952, in the Pangi region; it now belongs to the RMCA collections of Tervuren.

Among this very limited corpus, Michel Périnet's *idimu* mask is distinctive for the harmony of its heart-shaped face and the depth of its sculpture. Its remarkable age is evident in the visible erosion of the many surface decorations, corresponding with repeated unctions and handling.

[…] The perfect regularity of its features and the solemnity of its expression affirm the feigned simplicity of Lega art and its affected clumsiness in sculptures that express emotion. A philosophical object at the peak of Lega initiation, the unusual decoration on its reverse side[1] expresses that it is illusory to distinguish the inside from the outside, and therefore man from his acts.
This profoundly human and also superhuman mask is one of those unique works that is "at once out of reach and close to the ground"[2].

[2]The back of the mask from the Michel Périnet collection is adorned with stippled circle designs. This type of inner adornment has never been observed on any other *idumu* mask.

[2]Huysmans, J.-K., *Là-bas*, Paris, 1891



55 STATUE HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

HEMBA FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 74 cm (29⅛ in.)

€400,000-600,000

US$490,000-730,000

PROVENANCE

Pierre Dartevelle, Bruxelles, acquis *ca.* 1970

Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles

Collection Helen (1920-2017) et Robert Kuhn (1916-2006), Los Angeles

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1991

EXPOSITION

Bruxelles - Palais des Beaux-Arts, Galerie Continent - Philippe Guimiot, *XXe Foire des Antiquaires de Belgique - Antiekbeurs Van België*, 30 avril - 15 mai 1975

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 14, Arnouville, été 1975, p. 43

Neyt, F., *La grande statuaire Hemba du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, 1977, pp. 252-255

Robbins, W.M. et Nooter, N.I., *African Art in American Collections, Survey 1989*, Washington/Londres, 1989, p. 462, n° 1191





L'ABSCISSE ET L'ORDONNÉE (LOTS 55 & 56)

par Bernard Dulon

Contrairement aux idées reçues, parmi les centaines d'ethnies que compte le pays, seules quelques cultures du sud-est congolais ont traditionnellement réalisé des statues d'ancêtres, c'est-à-dire des portraits de défunts notables dont les noms ont été conservés dans la mémoire du groupe.

Chez les Hemba, ces statues étaient connues sous le nom de *singiti* (*lusingiti* au singulier). Soigneusement gardées dans des sanctuaires consacrés, elles relevaient de la catégorie des objets investis par un esprit, les *miisi*. Les chefs de lignage hemba possédaient plusieurs de ces statues et chacune d'elles participait à la construction généalogique du clan en représentant un aïeul bien identifié.
De la bonne exécution des rituels liés au culte des ancêtres et supervisés par les chefs de lignage en présence des statues, dépendait leur bienveillance pour l'ensemble de la communauté des vivants[1]. En structurant le monde du passé, les *singiti* permettaient d'asseoir la légitimité du pouvoir politique présent et la possession d'un territoire par un clan[2].

Pour réaliser les *singiti*, les sculpteurs (ou *ngoongo*) utilisaient le plus souvent le bois d'un arbre bien particulier, le muvula (*chlorophora excelsa*), une essence plantée devant le foyer du chef de clan et qui jouait le rôle « d'autel végétal » pour les cultes ancestraux.

Le talent de ces artistes permit à chaque chefferie de développer son identité propre. La cohérence culturelle du monde hemba autorisait en effet une liberté plastique comparable à celle de l'Europe romane d'où émergèrent les canons catalans, bourguignons, rhénans, siennois, etc.
Les travaux précurseurs des chercheurs François Neyt et Louis de Strycker ont permis d'identifier un grand nombre de ces styles et leurs territoires de production.

Les deux chefs-d'œuvre de la collection Périnet illustrent de façon complémentaire la diversité des styles de la grande statuaire hemba.

THE ABSCISSA AND THE ORDINATE (LOTS 55 & 56)

by Bernard Dulon

Contrary to popular belief, among the hundreds of ethnicities in the Congo, only a few cultures in its southeast region have traditionally crafted ancestor statues. Each one is the portrait of a deceased notable whose name is remembered collectively by the group.

Among the Hemba, such statues were known as *singiti* (*lusingiti* in the singular). Carefully kept within special sanctuaries, they are among the *miisi*, or objects believed to be inhabited by spirits. Each chief of the Hemba lineage possessed several of these statues, and each statue contributed to the genealogical reconstruction of the clan, since it represented a well-identified elder. The ancestors' favour of the entire living community was required for the correct execution of the ancestor worship rituals, which were supervised by the chiefs of the lineage in the presence of the statues[1]. By bringing structure to the world of the past, the *singiti* enabled the legitimate wielding of political power in the present and the clan's possession of a territory[2].

To craft *singiti*, sculptors (or *ngoongo*) most often used the wood of a very special tree, the muvula (*chlorophora excelsa*), a species planted in front of the clan chief's home which was used as a "plant altar" for ancestor worship.

The talent of these artists enabled each chiefdom to develop its own identity. Indeed, the cultural coherency of the Hemba world authorised an artistic liberty comparable to that of Latin Europe, which produced the canonical modes of Catalan, Burgundy, the Rhine, Siena, and so on.
The pioneering work of the researchers François Neyt and Louis de Strycker have made it possible to determine a great number of these styles and the territories where they were produced.

The two masterpieces of the Périnet collection are a complementary illustration of the style diversity of the great range of Hemba statues.

Venu du nord, de la chefferie de Milundwa selon certains informateurs, d'au-delà de la rivière Luika selon d'autres, le *lusingiti* aux yeux de cauris, ornement rarissime en pays hemba, témoigne du caractère puissant et archaïque des œuvres de la région septentrionale.
Malgré le temps passé depuis sa disparition, le roi conserve son expression fière et austère. Son corps tout en robustesse est bien campé au sol sur des jambes ramassées tandis que le dynamisme du traitement de ses bras lui confère une formidable énergie virtuelle. Il reste pour l'éternité un souverain debout et fort, toujours disposé à intervenir au gré des circonstances.

Le second portrait d'ancêtre de la collection atteste de la douceur et du raffinement des styles méridionaux. D'après Neyt et de Strycker, il provient du village de Mbuli et se rattache indubitablement au style dit « à cou annelé » de la chefferie Honga. Le monarque est assis sur son tabouret à caryatide, un témoignage régalien et une iconographie peu courante pour la région. Son corps délié montre de grandes finesses dans le rendu de certains détails anatomiques. Serein et recueilli, il semble encore à l'écoute des doléances et des prières du peuple sur lequel il continue de veiller depuis le monde de l'au-delà.

The northerly origins of the *lusingiti* reside with the Milundwa chiefdom according to certain informants and beyond the Luika River according to others. Its cowrie shell eyes - an exceedingly rare ornament in Hemba country - demonstrate the powerful, ancient character of this septentrional region.
Despite the time that has passed since his death, the king's expression remains proud and stern. His robust body squats solidly on the ground on stocky legs, while the dynamic shapes of his arms bring him an incredible lifelike energy. He will forever remain a strong, solid sovereign, always available to intervene as circumstances require.

The second ancestor figure of the collection shows the softness and refinement of the southern styles. According to Neyt and Strycker, it comes from the village of Mbuli and it indubitably demonstrates the "ringed neck" style of the Honga chiefdom. The monarch is seated on his caryatid stool, a regal symbol that is unusual for the region. His slender body reveals great finesse in the rendering of certain anatomic details. Serene and contemplative, he appears to still be listening for the complaints and prayers of the people over whom he continues to watch from beyond.

[1] Associé aux bienveillants *singiti*, le redoutable *kabeja*, affectant la forme d'un janus aux corps siamois, devait toujours être présent lors des cultes ancestraux et présidait aux sacrifices destinés aux mânes. Le chef de clan héritait en même temps des *singiti* et du *kabeja*

[2] Dès le XVII[e] siècle, des luttes territoriales opposèrent Bembe et Buyu. Or, en se référant aux lois du « premier occupant », les Buyu et leurs effigies d'ancêtres attestant de lignages anciens avaient plus de poids dans les négociations. Les Bembe adoptèrent donc à leur tour ces nouvelles armes diplomatiques, ce qui suscita quelques oppositions des notables traditionnalistes bembe initiés au *bwamè*, l'équivalent bembe du *bwami* des Lega (voir *Le masque du philosophe*)

[1] Combined with the sympathetic *singiti*, the fearsome *kabeja* - which took on a Janus form with Siamese body shapes - always had to be present at ancestor worship rituals, and they presided over the sacrifices made to the spirits. The chief of the clan simultaneously inherited the *singiti* and *kabeja*

[2] Beginning in the 17th century, territorial struggles opposed the Bembe and Buyu peoples. The Buyu referred to the laws of "first settlers", and since their ancestor effigies attested to the ancient lineages, they had more sway in the negotiations. The Bembe therefore took up these new diplomatic arms, raising protest among a few traditionalist Bembe notables who were initiated into the *bwamè* fraternity, the Bembe equivalent of the Lega *bwami* (see *Le masque du philosophe*)





56 STATUE HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

HEMBA FIGURE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Haut. 80 cm (31½ in.)

€300,000-400,000

US$370,000-480,000

PROVENANCE

Pierre Dartevelle, Bruxelles, acquis *ca.* 1970

Collection Comte Baudouin de Hemricourt de Grunne (1917-2011), Wezembeek-Oppem, Belgique

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1991

EXPOSITION

Anvers, Marcel Peeters Centrum, *Cent Chefs-d'œuvre du Musée Ethnographique d'Anvers et de Collections Particulières. Sculptures Africaines : Nouveau Regard sur un Héritage*, 16 novembre - 2 décembre 1975

BIBLIOGRAPHIE

Neyt, F. et de Strycker, L., *Approche des arts Hemba, Arts d'Afrique Noire*, Villiers-le-Bel, 1975, vol. XI, p. 23, n° 19-20

Marijnissen, R.H., *Cent Chefs-d'œuvre du Musée Ethnographique d'Anvers et de Collections Particulières. Sculptures Africaines : Nouveau Regard sur un Héritage*, Anvers, 1975, p. 56, n° 75

Neyt, F., *La grande statuaire Hemba du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, 1977, pp. 116-118

African Arts, vol. XXII, n° 4, Los Angeles, août 1989, plat verso



57 TÊTE EN PIERRE
STONE HEAD

Long. 16.5 cm (6½ in.)

€2,000-3,000
US$2,500-3,600

PROVENANCE
Collection Bela Hein (1883-1931), Paris
Fraysse & Associés, Paris, *Ancienne Collection B.H.*, 6 juin 2005, lot 91
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris

Qu'en est-il de de l'identité de cette mystérieuse sculpture ayant appartenu autrefois au grand collectionneur Bela Hein avant d'être choisie par Michel Périnet? Sa morphologie semble évoquer le vocabulaire plastique propre aux terres-cuites Djenne du Mali, mais également celui de certains bronzes Kulango de Côte d'Ivoire. De telles attributions sont forcément contradictoires. Mais peut-on au moins avancer l'hypothèse d'une origine africaine de cette œuvre étrange ? Rien n'est moins sûr car elle présente aussi certaines affinités stylistiques avec des sculptures lithiques préhistoriques, excavées en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Sans parler du Sahara…Faute de pouvoir trancher *in dubio abstinemus*.

And what about the identity of this mysterious sculpture, once in the renowned collection of Bela Hein before it was acquired by Michel Périnet? Its features remind those of certain Djenne terracottas from Mali, but also those of certain bronze figures of the Kulango people from the Ivory Coast. While such an attribution is not free of contradiction, could we assume at least the African origin of such puzzling work? We could indeed, but with no higher degree of certainty: the work seems equally reminiscent of certain prehistoric stone carvings from Papua New Guinea. Not to speak of those of Saharan prehistory…In lack of any decisive argument in favor of one or the other attribution *in dubio abstinemus*.

58 PORTRAIT DE REINE BAMILÉKÉ, ROYAUME DE BATOUFAM, CAMEROUN

BAMILEKE PORTRAIT OF A QUEEN, BATOUFAM KINGDOM, CAMEROON

Haut. 117 cm (46 in.)

€250,000-350,000

US$310,000-420,000

PROVENANCE

Odette (1925-2012) et René (1901-1998) Delenne, Bruxelles

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1997

EXPOSITION

Bruxelles - Palais des Beaux-Arts, *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgish privé-bezit*, 25 mars - 5 juin 1988

BIBLIOGRAPHIE

Paulme, D., *Les Sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, 1956, p. 149, pl. 17

Huet, M., *Afrique Africaine*, Lausanne, 1963, p. 94

Leiris, M. et Delange, J., *Afrique Noire*, Paris, 1967, p. 187, pl. 206

Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, pp. 54, 56 et 58, pl. 42, 44 et 47

Debbaut, J. *et al.*, *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgish privé-bezit*, Bruxelles, 1988, pp. 193-195, n° 139-143

Lecoq, R., *Les Bamiléké : une civilisation africaine*, Paris, 1998, n° 92-95





LA FEMME DE L'USURPATEUR
UN CHEF-D'ŒUVRE DE LA STATUAIRE DU GRASSLAND

par Bernard Dulon

[…] Dans les premiers temps de chaque règne, il était de coutume chez les Bamileke de réaliser un portrait du nouveau souverain et de sa *makou kan*. […] Exécutées par des artistes réputés, ces effigies dynastiques étaient honorées et protégées à la mesure du pouvoir royal. […]

Chef-d'œuvre de la statuaire du Grassland, le portrait royal de la collection Périnet s'impose par ses proportions hors normes et l'apparente liberté de sa sculpture. Pour raisons politiques, l'histoire n'a pas retenu son nom : elle était femme du roi Njike dit *l'usurpateur* qui fut détrôné en 1927 pour cause d'esclavagisme et dont le portrait disparut rapidement de la succession des statues dynastiques[1].

Ses volumes pleins s'articulent pour ériger, plus qu'une reine, une déesse-mère, dont le visage incliné «laisse cependant échapper une plainte inquiétante»[2]. La reine est nue, elle arbore fièrement son abdomen gravide et le soutient de son bras droit, tandis que du gauche, elle exhibe un enfant vagissant. Son corps est constellé d'empreintes rouges, des offrandes de Padouk. «Le travail du dos, et surtout celui de la face postérieure du cou, sont d'un style évoquant l'artiste responsable des effigies de Tchatchuang et Pokam, à un stade plus avancé de son évolution»[3]. C'est en effet sous le règne de Tchatchuang, à la fin du XIX[e] siècle, qu'émergea à la cour de Batoufam, sous la férule d'un sculpteur talentueux, un style brillant et novateur, puissant et raffiné. Avec le portrait choisi par Périnet, reine et mère radieuse, épanouie aussi, mais consciente pourtant de son destin funeste, il semble avoir atteint le sommet de son art.

[1] Visible sur les clichés de Christol en 1925, et absente sur ceux de Lecoq en 1947

[2] Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 299

[3] Idem

THE USURPER'S WIFE
A MASTERPIECE OF THE GRASSLAND STATUARY

by Bernard Dulon

[…] In the first days of each reign, it was custom for the Bamileke to create a portrait of the new ruler and his *makou kan*. […] Executed by well-known artists, these dynastic effigies were honoured and protected as befit their royal power. […]

A masterpiece of the Grassland statuary, the royal portrait of the Périnet collection is imposing both for its extraordinary proportions and the visible liberty of its sculpture. For political reasons, history has erased her name: she was the wife of King Njike, known as *the usurper*, who was dethroned in 1927 because of slavery. The portrait quickly disappeared from the succession of dynastic statues[1].

Full shapes rise up together to form more than just a queen, but a mother goddess, whose face is nonetheless tilted to "release a disturbing howl"[2]. The queen is nude, and she proudly shows her pregnant belly, supporting it with her right hand while the left exhibits a wailing child. Her body is speckled with red prints, offerings to Padouk. "The elaborate back, and especially the back surface of the neck, show a style that bring to mind the artist who created the effigies of Tchatchuang and Pokam, at a more advanced stage in his development"[3]. Indeed, it was under the Tchatchuang reign, in the late 19[th] century, that a brilliant, innovative style full of power and refinement began to emerge in the court of Batoufam, under the authority of a talented sculptor. In the portrait chosen by Périnet - one of a radiant and even fulfilled queen and mother, despite being aware of her ghastly destiny -, he seems to be at the pinnacle of his art.

[1] Visible on the photos taken by Christol in 1925, and absent from those taken by Lecoq in 1947

[2] Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 299

[3] Idem



59 MASQUE-HEAUME BAMILÉKÉ, CAMEROUN

BAMILEKE HELMET MASK, CAMEROON

Haut. 56 cm (22 in.)

€50,000-70,000

US$61,000-85,000

PROVENANCE

Collection Jacques Ulmann (*-1970), Paris

Philippe Ratton et Daniel Hourdé, Paris

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1996

Ce masque-heaume s'impose par sa monumentalité. Il se distingue également par le visage auréolé d'une majestueuse coiffure ajourée et sculptée sur ses deux faces. Ciselée à la perfection, elle offre un décor géométrique constellé de formes circulaires imbriquées entre elles, de manière harmonieuse et complexe, telle une toile d'araignée.

L'araignée mygale n'est d'ailleurs pas sans rappeler le bestiaire de l'art Bamoun dans lequel elle détient les secrets du passé et de l'avenir. Messager des dieux, elle devient la maîtresse du destin. A la manière de son homologue tisserand et psychopompe, l'artiste semble vouloir nous mettre en garde ou nous immobiliser l'esprit. En effet, les yeux globuleux et la bouche ouverte sur des dents taillées confèrent au masque une aura singulière et captivante. Dans ce chef-d'œuvre, tout est concours heureux d'équilibre et de puissance.

Par la structure de sa coiffe, ce masque est à rapprocher de l'exemplaire conservé au Cleveland Museum (inv. n° 1967.151) ou encore celui publié dans Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 215, pl. 247.

The monumental scale of this helmet mask is immediately arresting. It is also particularly distinctive for the face being crowned with a majestic openwork coiffure sculpted on both sides. Carved to a high degree of perfection, its geometric design is studded with circular forms interwoven in a consistently complex pattern reminiscent of a spider's web.

The mygalomorph spider is also reminiscent of the bestiary of Bamoun art in which it holds the secrets of the past and the future. As a messenger of the gods, she becomes the mistress of fate. Like its weaver and psychopomp counterpart, the artist seems to want to warn us of something or immobilise our minds. The bulging eyes and open mouth with cut teeth give the mask a singular and captivating presence. In this masterpiece of tribal art, the tension between balance and power is all.

The structure of its coiffure makes this mask comparable to the example held by the Cleveland Museum (inv. no. 1967.151) and that published in Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 215, pl. 247.

60 CROCHET *AGIBA*, GOLFE DE PAPOUASIE, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

AGIBA HOOK, GULF OF PAPUA, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 92.5 cm (36½ in.)

€150,000-250,000

US$190,000-300,000

PROVENANCE

Collection Roy James Hedlund, acquis *ca.* 1960
Collection Douglas Newton (1920-2001), New York
Collection Bernice et Sydney Clyman, Scarsdale, New York
Lance et Roberta Entwistle, Londres
Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1995

DU DOMAINE DE LA MAGIE

par Virginia-Lee Webb

Les artistes vivant dans l'île de Nouvelle-Guinée ont créé des chefs-d'œuvre sculptés incomparables. Au sud-est de l'île, dans la région du Golfe papou, les sculptures traditionnelles appelées *agiba* ou *agibe* constituent un corpus original de formes que l'on ne trouvera nulle part ailleurs dans le monde. Même si le nombre précis d'*agiba* nous est inconnu, leur inventaire étant en cours d'établissement, il est restreint. Ils proviennent surtout des groupes de langue kerewa et de le l'île de Goaribari. Cette origine géographique a contribué à leur rareté, la région étant l'une plus isolées du Golfe. De même, les rituels des communautés, leur mode de monstration ou de stockage les gardaient loin des regards.

[…] Les *agiba* n'étaient pas exposés à la vue de tous, mais, bien au contraire, étaient préservés dans des maisons cérémonielles dont l'accès était réservé aux seuls hommes. Dès lors, les rituels liés aux sculptures associées aux magies et à la guerre étaient strictement préservés. Robert Welsch a consigné les premières observations sur les différentes formes d'*agiba*. En 1912, l'anthropologue américain, A.B. Lewis, le lieutenant-gouverneur Hubert Murray et le professeur William Patten - un zoologiste de Dartmouth College - visitèrent Goaribari et de nombreux villages aux alentours. Ensemble Lewis et Patten acquirent des objets et prirent des photographies qui furent

FROM THE DOMAIN OF MAGIC

by Virginia-Lee Webb

The artists living on the island of New Guinea have produced unique sculptural masterpieces. In the southeastern part, the Papuan Gulf area, traditional carvings called *agiba* or *agibe* comprise a distinct corpus not found anywhere else in the world. While the exact number of *agiba* that existed are still being recorded, they are relatively few in number. To further add to their scarcity, they were only created in one more remote area of the Gulf, primarily among the Kerewa speaking region and Goaribari Island. As well, community rituals and how they were displayed and stored kept them mostly out of sight.

[…] *Agiba* were not displayed out in the open, rather they were kept deep inside gender restricted ceremonial houses called *dubudaima*. In this domain of men, magic, and warfare the sculptures and their associated rituals were closely guarded. Robert Welsch notes the earliest observations of various *agiba* forms. In 1912, the American anthropologist A.B. Lewis, Lieutenant-Governor Hubert Murray and Professor William Patten a zoologist from Dartmouth College, visited Goaribari and several neighboring villages. Both Lewis and Patten acquired objects and took photographs that were distributed among several American museums. (Welsch, 2006, p. 39 ; 1998, pp. 132-133) They visited and photographed the *dubu daima* noting that some





distribuées dans divers musées américains (Welsch, 2006, p. 39 ; 1998, pp. 132-133). Ils visitèrent et photographièrent un *dubu daima*, notant que certains d'entre eux mesuraient entre 60 et 120 mètres de long et entre 6 et 8 mètres de large et qu'ils possédaient jusqu'à cinq autels avec des *agiba*. Lewis donne une description d'un des plus petits *agiba* dans la région de Kerewa : suspendu sur un des côtés à l'intérieur de l'entrée du *dubu daima*, on lui avait « attaché des crânes de poissons et d'oiseaux » afin d'attirer et de faciliter la capture de ces aliments. Il décrit le plus grand autel *agiba* qui se trouvait à l'arrière de la maison des hommes avec sa « planche sculptée représentant la tête et le corps d'un homme devant lequel étaient empilés de 10 à 50 crânes ». De même, l'anthropologue britannique A.C. Haddon décrit un grand *agiba* dont l'autel présentait un empilement similaire de crânes décorés. Les crânes des ancêtres et des ennemis étaient exposés sur la plateforme devant les grandes sculptures *agiba*. Seuls les hommes qui en avaient le droit pouvaient voir ces autels tout à la fois liés à la guerre, à la chasse aux têtes, aux ancêtres et à l'identité de la communauté. Tout ceci est précisé par Welsch : « ces objets d'art étaient au centre des rituels de Goaribari, rituels qui célébraient tout à la fois les crânes des ancêtres et des ennemis tombés lors des conflits intertribaux, ces deux sortes de crânes étant suspendues aux grands *agiba*. » (Welsch, 2006, p. 43)

Hors de tout contacts au XIXe siècle et au début du XXe siècle la forme unique tout comme les traits stylistiques des *agiba* furent sauvegardés pendant toute cette période. Ils prennent l'apparence d'une figure abstraite dont les parties curvilinéaires et découpées en deux dimensions sont indépendantes les unes des autres, la tête, s'inscrivant dans un ovale ou un cercle, étant proportionnellement plus grande. Parallèlement au torse, deux crochets - parfois plus - se dressent verticalement. Ils permettaient d'attacher les crânes avec des fibres de rotin. Une des caractéristiques de cet exemplaire est une symétrie légèrement biaisée par l'inclinaison de la tête, la position des « épaules » et des côtés de la figure ce qui suggère un mouvement. Les pigments noirs sur le front sont souvent associés aux marques foncées ou aux bandeaux de fourrures portés par les hommes. L'étroite saillie formée par la découpe du torse porte un signe de vie en son centre. Des cercles concentriques radient autour de ce nombril.

[…] La provenance de cet *agiba* est reliée respectivement à Roy James Hedlund et Douglas Newton.

were 200-400 feet long and 20-25 feet wide with as many as five *agiba* shrines. Lewis offered a description of the smaller *agiba* that hung inside the side entrances of the *dubu daima* in the Kerewa area "with fish and bird skulls attached" that were associated with acquiring those staples. He describes the larger *agiba* shrines in the back of the men's houses with "a carved board representing [the] head and body of a man, and in front of this […] were piled from 10-50 skulls." (Welsch, 1998, p. 462) As well, British anthropologist A.C. Haddon also described the larger *agiba* and the shrines similarly piled with numerous decorated craniums. The skulls of ancestors and enemies were displayed with large *agiba* on a platform. The *agiba*'s association with warfare, headhunting, ancestral and community identity were visually conspicuous to those permitted access. As Welsch has described "these art objects were central to Goaribari ritual that celebrated the skulls of ancestors while simultaneously celebrating the skulls of their enemies who fell during intertribal conflict, both sorts of skulls being hung from the large *agiba*." (Welsch, 2006, p. 43)

While unique in form, the *agiba* have stylistic characteristics that are consistent throughout this period of late nineteenth and early twentieth-century non-local contact. The form is an abstracted figure, two-dimensional, openwork, and self-contained curvilinear elements with a proportionately large head usually oval or circular in shape. Two or more upward pointing hooks or prongs parallel the central torso facilitate attaching the skulls with woven rattan hoops. A signature feature seen in this example is the symmetry which is slightly skewed to imply movement, either in the tilt of the head or the position of the "shoulders" and sides of the figure. The black pigment on the forehead is often associated with darked pigment or fur bands worn by men. The narrow cut-out torso bulges with a life force at the center and concentric circles radiate from the navel.

[…] The provenance of this *agiba* leads directly to Roy James Hedlund and Douglas Newton, respectively.

61 BOUCHON DE FLÛTE AIRE BIWAT, RIVIÈRE YUAT, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

BIWAT FLUTE STOPPER, YUAT RIVER, PAPUA NEW GUINEA

Haut. 46 cm (18⅛ in.)

€400,000-600,000

US$490,000-720,000

PROVENANCE

Collection privée, Etats-Unis

Sotheby Parke-Bernet, New York, 14 octobre, 1977, lot 662

Walter Randell, New York

Collection Marcia (1938-2019) et John A. Friede, Rye, New York

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection Michel Périnet (1930-2020), Paris, acquis en 1984

BIBLIOGRAPHIE

Rubin, W., *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 119

Rubin, W., *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, 1987, vol. I, p. 119

Valluet, C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, pp. 24-25

Valluet, C., *Collectors' Visions. Arts of Africa, Oceania, Southeast Asia and the Americas*, Milan, 2019, pp. 24-25





L'ANCÊTRE ET LE CROCODILE

par Philippe Peltier

De profil, le bouchon de flûte de la collection Périnet révèle une maîtrise aboutie dans l'art de jouer de la dynamique des formes conférant ainsi à cette pièce une présence impressionnante : la courbe de la mâchoire fait écho à celle des bras qui eux-mêmes soulignent et redoublent la posture du corps. De face, la tête immense et oblongue, projetée dans l'espace, semble soutenue par les arcs formés des bras et des jambes. Ce corps aux encastrements de formes rappelant un jeu savant d'arcatures architecturales, est au service de la force éclatante de la tête avec son visage au front ramassé, ses yeux de nacre qui fixent un point hors-champ et sa bouche aux lèvres entrouvertes laissent apparaître, dans un large sourire, une rangée de dents inquiétantes. Toutes ces rimes formelles, ces décrochements, ces emboîtements, ces formes signent l'œuvre d'un sculpteur au sommet de son art.

Le petit tenon au sommet du crâne, la couronne de bois qui, en se prolongeant à l'arrière de la tête, conclut l'élégante courbure du cou, rappelle qu'en des temps passés, la figure portait une coiffe en plumes de casoar. De même les petits trous alignés le long du visage reçurent des mèches de cheveux afin d'imiter une barbe. Enfin, les liens de fibre noués aux lobes des oreilles témoignent de pendentifs de matières précieuses - plumes, fragments de coquillages ou écaille.

Un autre tenon, cette fois placé sous les pieds du personnage, permettait de fixer la figure à l'extrémité d'un long tube de bambou auquel elle servait de bouchon. Près de ce bouchon, le tube était percé. L'ensemble formait une flûte traversière. Henri Aufenganger, dans l'une des rares études anciennes publiées sur cette région, rapporte que ces bouchons étaient appelés *wusear* alors que les flûtes étaient nommées *ashin*, mot qui désignait le crocodile mythique qui donna forme à la communauté Biwat. Les flûtes traversières étaient liées aux cultes masculins et jouaient un rôle essentiel lors des initiations des jeunes garçons où associées aux tambours à eau, aux rhombes et à une grande figure de crocodile en vannerie, elles étaient la voix de ce crocodile mythique. Tandis que les flûtes étaient jouées, la figure en vannerie avalait les jeunes garçons puis les recrachait, marquant ainsi symboliquement leur entrée dans le monde des hommes. Cet engloutissement était le point d'acmé de la cérémonie : à ce moment précis, la peau des impétrants était scarifiée, acte violent qui marquait leur fusion avec l'ancêtre mythique.

THE ANCESTOR AND THE CROCODILE

by Philippe Peltier

From the profile, the Périnet flute stopper reveals the masterful qualities underlying the dynamics of forms that shape its impressive presence: the jaw curve echoes the shapes of the arms, which in turn emphasise and intensify the body's posture. From the front, the immense, oblong head is projected into space, seemingly supported by the arches formed by the arms and legs. The body's shapes, which fit into each other to evoke a play of architectural arches, flatter the radiant strength of the head. It features a short forehead, mother-of-pearl eyes staring at a distant point, and a widely smiling mouth with half-open lips which reveal a row of unsettling teeth. All these formal rhymes, recesses, interlocking elements, and shapes are the distinguishing signs of work by a sculptor at the pinnacle of his art.

The small tenon at the top of the skull - a wooden crown which stretches behind the head - completes the elegant curve of the neck, a reminder that in the past, the figure wore a cassowary feather headdress. Likewise, hairs would have been inserted into the small lines of holes along the face in imitation of a beard. The fibre knots at the earlobes replace earrings that would have been crafted in precious materials, such as feathers, fragments of shell, or tortoiseshell.

Another tenon under the feet of the figure would have made it possible to attach the figure to the end of a long bamboo tube as a stopper. The tube would have been pierced near the stopper. Together, the figure and the tube formed a transverse flute. In one of the rare research papers about the region published at the time of its initial exploration, Henri Aufenganger reported that these stoppers were called *wusear* and that the flutes were called *ashin*, the same word that referred to the legendary crocodile believed to have shaped the Biwat community. Transverse flutes were related to male rites, and they played an essential role in the initiation of young boys. In these rituals, they incarnated the mythic crocodile's voice in the presence of a large basketwork crocodile figure, accompanied by water drums and bull-roarers. As the flutes were played, the basketwork figure would swallow the young boys and then spit them back out, symbolising their admission into the world of men.
This engulfment was the height of the ceremony: at that precise moment, the skin of the initiates was scarified in a violent stroke that marked their fusion with the legendary ancestor.

Rien ne dit cependant que ces objets furent toujours associés aux flûtes utilisés lors des rites masculins. Comme souvent dans cette région, les objets pouvaient servir à d'autres rituels. Comme le remarque justement Nancy McDowell dans l'introduction d'un article consacré aux « bouchons de flûtes », en nommant un objet, nous l'enfermons dans un usage. Car cette dénomination est trop restrictive. Les objets du Sepik, et c'est là une part importante de la fascination qu'ils exercent, peuvent posséder plusieurs fonctions. Les « bouchons de flûtes » pouvaient être fixés à de courts morceaux de bambou. Ces bambous n'étaient probablement pas des instruments de musique mais servaient de support. Ils étaient alors de simples présentoirs à une figure masculine - il n'existe pas de « bouchon de flûte » à figure féminine - pièces maîtresses d'échanges qui marquaient, lors des mariages, une alliance entre deux familles ou deux clans. Quelques temps avant la cérémonie, le père de la future mariée pouvait commander, si cela était nécessaire, une nouvelle figure à un sculpteur. Pendant tout le temps de son travail, ce dernier était astreint à un certain nombre d'interdits sexuels et alimentaires. Le jour du mariage, le père offrait la figure à sa fille. A partir de cet instant, elle appartenait à la jeune femme. A la mort de cette dernière, elle rentrait dans un réseau complexe : héritée par son fils, ce dernier la donnait à l'une de ses filles en âge de se marier. McDowell rapporte aussi que ces figures pouvaient être échangées par deux hommes lors de la création d'une relation appelée *kamain*. Ce type de relation est spécifique à la région du bas Sepik. Le plus souvent elle naissait sur le champ de bataille quand un homme venant en aide à un autre combattant le sauvait d'une fin certaine. Elle pouvait aussi être la consécration d'une relation amicale. Cette relation ne mourrait pas forcément avec ses créateurs ; elle pouvait s'hériter. Quoi qu'il en soit, elle créait une entraide indéfectible entre les deux hommes qui se traduisait par de nombreux échanges dépourvus d'obligations de réciprocité. Les gens de la région disent souvent que le chemin entre deux *kamain* est toujours ouvert. On peut se demander si, suivant le type d'échange, les personnages sculptés prenaient des formes voire même si les objets étaient désignés sous un nom différent et sans relation avec le crocodile ancestral. Restons cependant prudent : aucune information ne vient soutenir cette hypothèse.

Quel qu'ait été l'usage de l'objet de la collection Périnet, il appartient à ce petit nombre de figures exceptionnelles qui se caractérisent par des formes ramassées et un front court. Or, nous savons, par des exemples conservés dans les musées, qu'ils furent majoritairement acquis au moment des premiers contacts, soit durant les quelques années qui précédèrent la première Guerre Mondiale. A ce titre, mais aussi au regard de son étonnante puissance, il compte au nombre restreint des pièces insignes de l'art du Sepik.

However, nothing indicates that these objects were strictly associated with the flutes played during male rituals. As was often the case in this region, objects could be used for other rituals. As Nancy McDowell rightly mentions in an article about "flute stoppers", by naming an object, we pigeonhole it into a single use. Indeed, the name is deceptively restrictive. Sepik objects can have several functions, and indeed this is a considerable part of what makes them fascinating. "Flute stoppers" could be attached to short pieces of bamboos. These sticks were probably not musical instruments, but simply supports. They were used to display male figures - there are no "flute stoppers" in the shape of a female figure - and were the centrepieces of wedding gift offerings which marked the bond between two families or two clans. Shortly before the ceremony, the father of the future bride could order a new figure from a sculptor if necessary. While the work was underway, the sculptor was compelled to observe certain sexual and dietary restrictions. On the day of the wedding, the father gave the figure to his daughter. From that moment forward, the object became the property of the young woman. When she died, the figure would be bequeathed in a complex way: her son would inherit it, and in turn pass it along to one of his daughters when she came of age to be married. McDowell also reports that these figures could be exchanged by two men during the creation of a relationship called *kamain*. This type of relationship is specific to the lower Sepik region. Most often, it arose on the battlefield when one warrior helped another, saving him from certain death. It could also be the celebration of a relationship between two friends. The relationship did not necessarily die when its participants did; it could also be inherited. Whatever the case may be, it represented an unshakeable promise of mutual aid, expressed through a number of gifts with no obligation for reciprocity. People from the region often told that the road between two *kamain* was always open. We might wonder whether the sculpted character could take on a form corresponding with the type of gift it was created to be; and even whether such objects could accordingly be known under different names, with no relation to the ancestral crocodile. However, we must remain prudent: no information has been provided to support this hypothesis.

Whatever the usage was for the object from the Périnet collection, it belongs to the small number of exceptional figures with squat shapes and a short forehead. However, we know through museum examples that they were mainly purchased at the time of initial contact, over the few years preceding WWI. For this reason, and also with regard to its surprising power, it is ranked among the few signature Sepik art pieces.









REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leur contribution à ce catalogue
We would like to thank the following contributors to this catalogue

Pierre Amrouche
Expert en art d'Afrique

Dr. Jean-Philippe Beaulieu
Directeur de Recherche CNRS, professor holding the Warren Chair of Astrophysics at the University of Tasmania

Anne-Marie Benezech
Anthropologue, spécialisée en anthropologie culturelle sur les deux Congo

Bernard De Grunne
Historien de l'art, expert et marchand spécialiste en Arts d'Afrique et d'Océanie

Bernard Dulon
Expert

Aurélie Ebert
Graphiste

Vincent Girier Dufournier
Photographe

Bertrand Goy
Historien de l'art

Michael Gunn
Historien de l'art, ancien conservateur du département d'Art Océanien et d'Archéologie du Metropolitan Museum of Art

Dr. Rémy Jadinon
Conservateur des collections musicologiques du MRAC de Tervuren

Marc Jeanclos
Supports d'objets et mise en espace de collection

Leslie Jessop
Département d'anthropologie, Université de Durham, Angleterre

La Gazette de l'Hôtel Drouot

Dr. Stéphanie Leclerc-Caffarel
Responsable des collections Océanie, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris

Yves Le Fur
Conservateur général, Directeur du département du patrimoine et des collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac

Klaus Maaz
Collectionneur, historien, spécialiste des collections océanniennes publiques allemandes

Elena Martínez-Jacquet
Historienne de l'art spécialiste en Arts d'Afrique, commissaire indépendante d'expositions et rédactrice en chef de Tribal Art Magazine

Laurence Mattet
Directrice du musée Barbier-Mueller

Marie Mauzé
Directrice de recherche émérite, CNRS, Laboratoire d'anthropologie sociale (Collège de France).

Dr. Marion Melk-Koch
Conservatrice honoraire, Grassi Museum für Völkerkunde, Leipzig

Laurence Mouillefarine
Journaliste, Spécialiste du marché de l'art

Anne-Joëlle Nardin
Sous-directrice du musée Barbier-Mueller

Michel Orliac
Chercheur CNRS, Laboratoire d'Ethnologie préhistorique

Philippe Peltier
Conservateur général honoraire et ancien responsable des Collections Océanie-Insulinde, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris

Louis Perrois
Ethnologue et historien de l'art, spécialiste des Arts de l'Afrique équatoriale

Marie Pingaud
Historienne de l'art

Marguerite de Sabran
Spécialiste en Arts d'Afrique et d'Océanie

Dr. Birgit Scheps-Bretschneider
Chef du département du Développement scientifique des collections, de la documentation et de la recherche de provenance
Conservatrice des collections Océanie, Grassi Museum für Völkerkunde, Leipzig

Dr. Markus Schindlbeck
Ethnologue, ancien conservateur du département Océanie à l'Etnologisches Museum, Berlin

Dr. Julien Volper
Conservateur des collections ethnographiques du MRAC de Tervuren
Maître de conférences à l'ULB

Hermione Waterfield
Historienne, première directrice du département d'art d'Afrique et d'Océanie, Christie's, Londres

Virginia-Lee Webb
Historienne de l'art spécialiste en Arts d'Afrique et d'Océanie, anciennement conservatrice et chargée de recherche senior pour le Metropolitan Museum of Art au département des Arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques

BIBLIOGRAPHIES

Lot 13
ORNEMENT DE PROUE DE PIROGUE, ÎLES MARQUISES
par Philippe Peltier

Porter, D., *Journal of a cruise made to the Pacific Ocean by Captain David Porter in the United States frigate Essex, in the years 1812, 1813, and 1814 containing descriptions of the Cape de Verd Islands, coasts of Brazil, Patagonia, Chili, and Peru, and of the Galapagos Islands: also, a full account of the Washington Groupe of Islands, the manners, customs, and dress of the inhabitants*, Philadelphie, 1815

Pâris, F.-E., *Essai sur la construction navale des peuples extra-européens ou collection des navires et pirogues construits par les habitants de l'Asie, de la Malaisie, du Grand océan et de l'Amérique dessinés et mesurés pendant les voyages autour du monde de l'Astrolabe, La Favorite et l'Artémise*, Paris, 1841

Radiguet, M., *Les derniers sauvages : la vie et les mœurs aux Iles Marquises (1842-1859)*, Paris, 1929

Phelps, S., *Art and artefacts of the Pacific, Africa and the Americas: the James Hooper Collection*, Londres, 1976

Von den Steinen, K., *Les Marquisiens et leur art. L'ornementation primitive des Mers du sud. II. Plastique*, Puna'auia, 2005, p. 50

Hiquily, T., « Les tiki vaka : une hypothèse d'identification » *in Va'a. La pirogue polynésienne,* Papeete, 2007, pp. 150-153

Hiquily, T., « Tiki Vaka / aùaù pïhao ornement de pirogues » *in Mata Hoata, arts et société aux îles Marquises*, Paris, 2016, pp. 96-97

Lot 14
BOUCLIER DE PRESTIGE ÎLES SALOMON
par Philippe Peltier

Somerville, B.T., « Ethnographical notes in New Georgia, Solomon Islands » *in The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 26, Londres, 1897, pp. 357-412

Waite, D., « Shell-Inlaid Shields, from the Solomon Islands » *in* Mead, S. et Kernot, B., *Arts and Artists from Oceania*, Mill Valley, 1983, pp. 114-136

Waite, D., « Body language as visual discourse along images from the Solomon Islands » *in* Howarth, C., V*arilaku. Pacific arts from the Solomon Islands*, Canberra, 2001, pp. 34-47

Melandri, M. et Revolon, S., *L'éclat des ombres. L'art en noir et blanc des îles Salomon*, Paris, 2014

Lot 18
FÉTICHE *KOZO* KONGO, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
par Bernard Dulon

Dennett, R., *Seven Years among the Fjort,* Londres, 1887

Mullen, B.H., "Fetishes from Landana, South-West Africa" *in Man*, vol. 5, Londres, 1905, pp. 102-104

Mulinda, H.B., « Le Nkisi dans la tradition woyo du Bas-Zaïre » *in Systèmes de Pensée en Afrique noire*, n °8, Paris, 1987, pp. 201-220

McGaffey, W., "The Eyes of Understanding Kongo Minkisi" *in Astonishment & Power*, Washington, 1993, pp. 18-103

Lot 20
HACHE OSTENSOIRE KANAK, NOUVELLE-CALÉDONIE
par Philippe Peltier

Kasarhérou, E. et Boulay, R., *Kanak, l'art est une parole*, Paris, 2013, pp. 40-65

Lot 21
STATUE *POU WHAKAIRO* MAORI, NOUVELLE-ZÉLANDE
par Philippe Peltier

Crozet, J. et de Rochon, A.-M., *Nouveau Voyage A la Mer du Sud, Commencé Sous les Ordres de M. Marion, Chevalier de l'Ordre Royal Et Militaire de S. Louis, Capitaine de Brûlot, Et Achevé, Après la Mort de Cet Officier, Sous Ceux M. le Chevalier Duclesmeur, Garde de la Marine*, Paris, 1783

Skinner, H.D., « Maori 'God Sticks' (Whakapakoko Rakau) » *in New Zeland Journal of Science and Technology*, vol. V, Wellington, 1920, n° 3, pp. 168-172

Barrow, T., « Free-standing Maori images » *in Anthropology of the South Seas*, New Plymouth, 1959, pp. 111-120

Barrow, T., *Maori Wood Sculpture of New Zealand*, Wellington, 1969

Mead, S., *Te Toi Whakairo. The Art of Maori Carving*, Wellington, 1986

Lot 22
MASQUE ÎLES MORTLOCK, ÎLES CAROLINES
par Philippe Peltier

Krämer, A., *Inseln um Truk. Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910*, Hambourg, 1935

Paszkowski, L., « John Stanislaw Kubary - naturalist and ethnographer of the Pacific Islands » *in The Australian zoologis*t, vol. 16, Sydney, 1971, n° 2, pp. 43-70

Kaeppler, A., « La vie sociale d'un masque des îles Mortlock » *in Océanie : la découverte du paradis curieux, navigateurs et savants*, Lille, 1997, pp. 196-201

Heermann, I., S*üdsee-Oasen. Leben und Überleben im Westpazifik*, Stuttgart, 2009

Lot 23
STATUE *ULI* AIRE MANDAK, NOUVELLE-IRLANDE
par Jean-Philippe Beaulieu

Krämer-Bannow, E., *Bei kunstsinnigen Kannibalen in der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908-1909 ; nebst wissenschaftlichen Anmerkungen von Augustin Krämer*, Berlin, 1916

Krämer, A., *Die Malanggane von Tombara*, Munich, 1925

Gunn, M., *Arts rituels d'Océanie. Nouvelle-Irlande dans les collections du musée Barbier-Mueller*, Milan, 1997

Gunn, M. et Peltier, P., *New Ireland. Art of the South Pacific*, Milan, 2006

Beaulieu, J.-P., « Le premier uli du Linden-Museum de Stuttgart » *in Tribal Art Magazine*, n° 97, automne 2020, p. 84

Beaulieu, J.-P., *Uli, powerful ancestors of the Pacific*, à paraître, 2021, n° U13-8

Lot 24
PLAQUE *BARAVA* ÎLE DE CHOISEUL, ÎLES SALOMON
par Philippe Peltier

Piko, G., « Choiseul Currency » *in Journal of the cultural association of the Solomon islands,* vol. 4, Queensland, 1976, pp. 96-100

Waite, D., « Form and function of the Tridacna Shell plaques from the Western Solomon Islands » *in Empirical study of the arts*, vol. 1, n° 1, 1983, pp. 55

Rhys, R. et Roga, K., « Barava: land title deeds in fossil shell from the western Solomon Island » *in Tuhinga*, n° 15, Wellington, 2004, pp. 17-26

Lancrenon, E. et Zanette, D., *Tridacna gigas. Objets de prestige en Mélanésie*, Paris, 2011

Thomas, T., « Les formes topogéniques en Nouvelle-Géorgie » *in L'éclat des ombres. L'art en noir et blanc des îles Salomon*, Paris, 2014, pp. 180-184

Lot 30
ORNEMENT FRONTAL HAÏDA, CÔTE NORD-OUEST
par Marie Mauzé

Holm, B., *The Box of Daylight. Northwest Coast Indian Art*, Seattle, 1984

MacDonald, G., *Haida Art*, Seattle, 1996

AFFINITÉS POSTMODERNES : LA COLLECTION MICHEL PÉRINET
par Victor Teodorescu et Alexis Maggiar

Aurouet, C. *et al., Apollinaire : le regard du poète*, Paris, 2016

Bargues, C., *Dada et les « primitivismes »*, *in* Garric, J.-P., *Au-delà de l'art et du patrimoine. Expériences, passages et engagements*, Paris, n° 4, 2017, pp. 13 - 36

Biro, Y., F*abriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'arts africains à l'aube du XX*[e] *siècle*, Dijon, 2018

Burmeister, R., *et al.*, *Dada Africa: Dialogue with the Other*, Berlin, 2016

Cowling, E., « The Eskimos, the American Indians and the Surrealists » *in Art History*, vol. 1, n° 4, 1978, pp. 484 – 500

Mauzé, M., « Odes à l'art de la côte Nord-Ouest. Surréalisme et ethnographie » *in Gradhiva - Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 26, 2017, pp. 180 - 209

Rubin, W., *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. 1 et 2, New York, 1984

Rushing, W.J., *Native American Art and the New York Avant-Garde. A History of Cultural Primitivism*, Austin, 1995

Tythacott, L., *Surrealism and the Exotic*, Londres/New York, 2003

Lot 36
MASQUE IATMUL, RÉGION DU MOYEN-SÉPIK, PAPOUASIE-NOUVELLE GUINÉE
par Philippe Peltier

Stanek, M., « Les travestis rituels des Iatmul » *in Océanie, le masque au long cours,* Rennes, 1983, pp. 163-186

Stanek, M., « Introduction to the Ritual System of the Iatmul, Middle Sepik, Papua New Guinea » *in* Obrist, B. *et al.*, *Basel Iatmul catalogue of objects*, Bâle, 1984

Hauser-Schäublin, B., « The Dancers Who Became Transformed into Wood: the mai masks of the Iatmul, Papua New Guinea » *in Oceania*, vol. 87, Issue 3, Sydney, 2017, pp. 234-260

Lot 37
STATUE *ULI* AIRE MANDAK, NOUVELLE-IRLANDE
par Jean-Philippe Beaulieu

Beaulieu, J.-P., « Le premier uli du Linden-Museum de Stuttgart » *in Tribal Art Magazine*, n° 97, automne 2020, pp. 84

Beaulieu, J.-P., *Uli, powerful ancestors of the Pacific*, à paraître, 2021, n° U7-11

Lot 43
MASQUE LUBA, RÉPUBLIQUE, DÉMOCRATIQUE DU CONGO
par Bernard Dulon

[1]Volper, J., « La part indomptée : les masques d'homme-fauve des Luba » *in Original Papers*, vol. 001, Bruxelles, 2009

Volper, J., « Les masques à rayures peintes des Luba » *in Afrique, Archéologie & Arts*, n° 5, Paris, 2009, pp. 109-118

Lot 44
PLANCHE VOTIVE GROUPE KEREWA, PAPOUASIE-NOUVELLE- GUINÉE
par Virginia-Lee Webb

Wirz, P., "The Kaiamunu-Ébiha-Gi- Cult in the Delta-Region and Western Division of Papua" *in The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland,* vol. 67, Londres, 1937, pp. 407-413

Galerie Jean-Claude Bellier, *Mélanesie*, Paris, 1974

Welsch, R.L., Webb, V.-L. et Haraha, S., *Coaxing the Spirits to Dance: Art and Society in the Papuan Gulf of New Guinea*, Hanover, 2006

Webb, V.-L., *Embodied Spirits: Gope Boards from the Papuan Gulf*, Milan, 2016

Webb, V.-L., *Esprits incarnés : Planches votives du golfe de Papouaise*, Milan, 2016

Lot 45
STATUE LACS MURIK, EMBOUCHURE DU SEPIK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
par Philippe Peltier

Leff, J., *Faces and Figures: Pacific Island Art from the Collection of Jay C. Leff*, New York, 1965

Beier, U. et Aris, P., « Sigia: Artistic Design in Murik Lakes » *in Gigibori*, vol. 2, Port Moresby, 1975, n° 2, pp. 17-36

Schimdt, P.J., "Neue Beiträge zur Ethnographie der Nor-Papua (Neuguinea). (Schluß)" *in Anthropos*, vol. 28, Baden-Baden, 1933, n° 5/6, pp. 663–682

Peltier, P., Schindlbeck, M. et Kaufmann, C., *Sepik : arts de Papouasie- Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015

Lot 52
MASQUE YUP'IK, ALASKA
par Marie Mauzé

Fienup-Riordan, A., *The Living Tradition of Yup'ik Masks,* Seattle, 1996

Duchemin-Pelletier, F., « Surréalisme et art inuit. La fascination du Grand Nord » *in Journal of Surrealism and the Americas,* vol. 2, Tempe, 2008, n° 1, pp. 64-94

Laporte, S. et al., Charles Ratton. *L'invention des Arts « primitifs »*, Paris, 2013

Ottinger, D., *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris, 2013

Mauzé, M., "The Yup'ik World and the Surrealists" *in Art of the Arctic. Reflections of the Unseen*, Londres, 2015, pp. 54-61

Lot 54
MASQUE EN IVOIRE LÉGA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
par Bernard Dulon

Biebuyck, D., *Lega Culture*, Los Angeles, 1973

Biebuyck, D., *Lega: Ethics & Beauty in the Heart of Africa*, Gand, 2002

Baeke, V., *Joyaux lega d'ivoire, d'os et de bois de la collection Benoît Rousseau*, Bruxelles, 2013

Lots 55 & 56
STATUE HEMBA, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO
par Bernard Dulon

Ankermann, B., "Über den gegenwärtigen Stand der Ethnographie der Südhälfte Afrikas" *in Archiv für Anthropologie*, vol. 4, Brunswick, 1906, pp. 241-286

Zangrie, L., « Les institutions, la religion et l'art des Ba Buye. Groupes Ba Sumba, du Ma Nyéma (Congo-Belge) », *in L'Ethnographie*, n° 45, Paris, 1947-1950, pp. 54-80

Neyt, F., *La grande statuaire hemba du Zaïre,* Louvain-la-Neuve, 1977

Biebuyck, D.P., "Buhabo Statues from the Benembaho (Bohoma)" *in Africa-Tervuren*, vol. XXVII, Tervuren, 1981, n° 1, pp. 18-31

Volper, J., "Of sculptures and Skulls: the Émile Storms collection" *in Tribal Art Magazine*, n° 66, hiver 2012, pp. 86-95

Gossiaux, P.-P., Babembe. *L'art funéraire*, Liège, 2016

De Strycker, L. et Neyt, F., *Approche des arts hemba*, Arnouville, 1975

Felix, M.L., *Ritual figures in Congo*, Hong Kong, 2018

Lot 60
CROCHET *AGIBA* GOLFE DE PAPOUASIE, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE
par Virginia-Lee Webb

Welsch, R.L., *An American Anthropologist in Melanesia: A. B. Lewis and the Joseph N. Field South Pacific Expedition 1909-1913*, Honolulu, 1998

Welsch, R.L., Webb, V.-L. et Haraha, S., *Coaxing the Spirits to Dance: Art and Society in the Papuan Gulf of New Guinea*, Hanover, 2006

Lot 61
BOUCHON DE FLÛTE AIRE BIWAT, RIVIÈRE YUAT, PAPOUASIE-NOUVELLEGUINÉE
par Philippe Peltier

Mead, M., *The mountain Arapesh II, Arts and Supernaturalism*, New York, 1970

McDowell, N., « Les flûtes, échanges et signification dans la région de la rivière Yuat » *in Sepik : arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015, pp. 46-53

Howarth, C., *Myth + Magic: Art of the Sepik River, Papua New Guinea*, Canberra, 2015









JEAN DUNAND (1877-1942)
Panneau 'Jeune marabout', vers 1929
Panneau de bois laqué partiellement doré ; cadre d'origine en bois laqué et doré
129 x 99 cm (50¾ x 39 in)
Signé JEAN DUNAND en bas à droite
250 000 - 300 000 €

DESIGN
Paris, 1er juin 2021

EXPOSITION
29 mai - 1er juin 2021
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Flavien Gaillard
fgaillard@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 43



PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)
Peinture 162 x 114 cm, 17 avril 1972
huile sur toile
162 x 114 cm
Peint en 1972
1 000 000 € - 1 500 000 €



POST-WAR AND CONTEMPORARY ART
EVENING SALE
Paris, 30 juin 2021

EXPOSITION
26 - 30 juin 2021
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Etienne Sallon
+33 (0)1 40 76 86 03
esallon@christies.com



CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».

(b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

(a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.

(b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

(a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.
Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

(a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

(a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) pour les personnes physiques : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) pour les sociétés : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) Fiducie : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) Indivision : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(vii) Les agents/représentants : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

(a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.

(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live
Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ et cliquer sur l'icône « Bid Live» pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.

(c) Ordres d'achat
Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve
Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :
(a) refuser une enchère ;
(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
(c) retirer un **lot** ;
(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
(f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères
Le commissaire-priseur accepte les enchères :
(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
(c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur
Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

6. Paliers d'enchères
Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises
La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications
À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente
Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

1. Commission acheteur
En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €400.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €400.001 et jusqu'à €4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975% T.T.C. pour les livres et 17,4% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22.5% H.T. (soit 27% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des **lots**. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du **lot** acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente. L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du **lot** dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire
Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujetti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite
Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.
Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.
Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du prix d'adjudication :
- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0.5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0.25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur
Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :
(a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité
Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie** d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :
(a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
(b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
(c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou à toute partie d'**intitulé** qui est formulé «**Avec réserve**». «**avec réserve**» signifie qu'une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À…» dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des **lots** au catalogue avant d'enchérir.
(d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.
(e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du **lot** et que le **lot** ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.
(f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
(1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrons exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
(2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
(3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
(g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.
(h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive.Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer
(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
i. le prix d'adjudication ; et
ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :
Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.
Paiement :
Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :
Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) Par chèque de banque :
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :
Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur
Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur
Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux évènements mentionnés ci-dessous:
(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement
Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur réitération des enchères de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom «Christie's» au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention
Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituerons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement
Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.
(a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
(b) Si vous ne retirez pas votre **lot** promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le **lot** et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.
(c) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie's.
(d) Les renseignements sur le retrait des **lot**s sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

2. Stockage
(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ;

(ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(iii) vendre le **lot** selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots
Nous inclurons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations
Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.
(a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.
(b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.
(c) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écailles de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.
(d) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis
Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.
(e) **Lots** d'origine iranienne
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'«œuvres d'artisanat traditionnel» d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.
(f) Or
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».
(g) Bijoux anciens
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
(h) Montres
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue

(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégagera pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente
Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements
Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur
Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions
Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations
Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction
Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté
Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.
Dès lors que la règlementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).
Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa

8. Renonciation
Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle
L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Préemption
Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux – Biens Culturels
Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil. Veuillez noter que certains seuils ont changé au 1er janvier 2021.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge — 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge — 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge — 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge — 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d'âge — 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge — 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge — 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge — 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge — 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge — 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) — 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles — (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles — 1.500 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) — (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge — 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

12. Informations contenues sur www.christies.com
Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :
(i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
(ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
(iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
(iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.
garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.
frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.
description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.
Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.
état : l'**état** physique d'un **lot**.
date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).
estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.
prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.
intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.
lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).
autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne mot ou un un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

AVIS IMPORTANTS
et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

º **Christie's** a un intérêt financier direct sur le **lot**. Voir ci-dessous « Intérêt financier de **Christie's** sur un **lot** ».

ºº Le **vendeur** de ce **lot** est l'un des collaborateurs de **Christie's**.

Δ Détenu par **Christie's** ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de **Christie's** sur un **lot** ».

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des **Conditions de vente**..

♦ **Christie's** a un intérêt financier direct sur un **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de **Christie's** sur un **lot** ».

• **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des **Conditions de vente**.

Ψ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des **Conditions de vente**.

F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des **Conditions de vente**.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du **prix d'adjudication** seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du **lot** hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des **Conditions de vente**).

\+ La TVA au taux de 20% sera dûe sur le total du **prix d'adjudication** et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5,5% sera dûe sur le total du **prix d'adjudication** et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

AVIS IMPORTANTS

Δ Biens détenus en partie ou en totalité par Christie's :

De temps à autre, **Christie's** peut proposer un **lot** qu'elle détient en tout ou en partie. Cette propriété est identifiée dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro du **lot**. Lorsque **Christie's** détient une participation ou un intérêt financier dans chaque **lot** du catalogue, **Christie's** n'identifiera pas chaque **lot** avec un symbole, mais indiquera l'intérêt qu'elle détient en première page du catalogue.

º Garanties de Prix Minimal :

Parfois, **Christie's** détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au **vendeur** que quel que soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une garantie de prix minimal. Lorsque **Christie's** détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole º à côté du numéro du **lot**.

º ♦ Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :

Lorsque **Christie's** a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d'encourir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, **Christie's** choisi parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l'objet d'un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole º.

Dans la plupart des cas, **Christie's** indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d'adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l'enchère écrite irrévocable. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, **Christie's** reportera le prix d'achat net de la commission de financement fixe.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu'ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l'objet d'une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il détient ou non un intérêt financier à l'égard du **lot**.

¤ Enchères par les parties détenant un intérêt

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole ¤. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d'un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un **lot** doit se conformer aux **Conditions de Vente** de **Christie's**, y compris le paiement intégral de la Commission Acheteur sur le **lot** majoré des taxes applicables.

Notifications post-catalogue

Dans certains cas, après la publication du catalogue, **Christie's** peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

Autres accords

Christie's peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'enchères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels **Christie's** a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou **Christie's** a partagé le risque d'une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux dispositions des **Conditions de Vente**, y compris la **Garantie d'Authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'état du **lot** ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « Avec réserve » sont une déclaration avec réserve quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, **Christie's** et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **Garantie d'Authenticité** ne couvrira pas les **lot**s décrits à l'aide de ce terme.

PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune qualification, est, selon **Christie's**, une œuvre de l'artiste.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

- « **Attribué à** » : selon l'avis de **Christie's**, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.
- « **Studio de** » / « **Atelier de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.
- « **Cercle de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.
- « **Suiveur de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.
- « **Goût de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.
- « **D'après** » : selon l'avis de **Christie's**, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.
- « **Signé** » / « **Daté** » / « **Inscrit** » : selon l'avis de **Christie's**, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.
- « **Porte une signature** »/« **Porte une date** »/« **Porte une inscription** » : selon l'avis qualifié de **Christie's**, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un rapport de condition sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'**état** ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des **lots** entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, **Christie's** ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au moyen d'un bordereau de détaxe.
Veuillez contacter notre service de transport d'œuvres d'art pour l'exporter.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de **Christie's** est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par **Christie's**. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par **Christie's** mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour **Christie's** d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de **Christie's** refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les **lots** sur demande et les experts de **Christie's** seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que **Christie's** puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout **lot**, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les **lots** sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le **lot** est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, **Christie's** ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des **lots** pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boitier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, **Christie's** ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente **Christie's** sont vendues en l'état. **Christie's** ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des **lots** peuvent être demandés à **Christie's**. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux

acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du **lot**. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS
Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue.
Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D'ART
Lorsqu'une œuvre est d'une certaine période, règne ou dynastie, selon l'avis de **Christie's**, son attribution figure en lettre majuscule directement sous l'intitulé de la description du lot.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC
18e SIÈCLE
Si la date, l'époque ou la marque de règne sont mentionné(e)s en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l'objet date, selon l'avis de **Christie's**, bien de cette date, cette époque ou ce règne.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC
MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE ET DE L'ÉPOQUE (1662-1722)
Si aucune date, période ou marque de règne n'est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractère gras, il s'agit, selon l'avis de **Christie's** d'une date incertaine ou d'une fabrication récente.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC

TITRES AVEC RÉSERVE
Lorsqu'une œuvre n'est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l'avis de **Christie's**, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou
Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l'avis de **Christie's**, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu'il soit daté différemment.
Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l'avis de **Christie's**, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.
Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

POUR LA JOAILLERIE
« Boucheron » : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion de **Christie's**, que le bijou est de ce fabricant.
« Monté par Boucheron » : selon l'opinion de **Christie's**, cela signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.

TITRES AVEC RÉSERVE
« Signé Boucheron / Signature Boucheron » : Le bijou porte une signature du joaillier, selon l'avis de **Christie's**.
« Avec le nom du créateur pour Boucheron » : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant, selon l'avis de **Christie's**.

PÉRIODES
ART NOUVEAU - 1895-1910
BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
ART DÉCO - 1915-1935
RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ
Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, **Christie's** n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du **lot** au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par **Christie's**, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX
Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. **Christie's** n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par **Christie's** aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTÉRÊT FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT
De temps à autre, **Christie's** peut proposer à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, **Christie's** a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au **vendeur** qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque **Christie's** détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole ○ à côté du numéro de **lot**.
Lorsque **Christie's** a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ○ ⧫. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de **Christie's** dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.
Lorsque **Christie's** a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, **Christie's** ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

SACS A MAIN
RAPPORTS DE CONDITION
L'état des lots vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Les rapports de condition et les niveaux de rapport de condition sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d'information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de **Christie's** mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l'examen du lot en personne ou à l'obtention d'un avis professionnel. Les lots sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou garantie ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur état de la part de **Christie's** ou du **vendeur**.

LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS
Nous fournissons un rapport général d'état des lots sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d'état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère.
Niveau 1 : cet article ne présente aucun signe d'utilisation ou d'usure et pourrait être considéré comme neuf. Il n'y a pas de défauts. L'emballage d'origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.
Niveau 2 : cet article présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu'il n'ait jamais été utilisé, ou qu'il ait été utilisé peu de fois. Il n'y a que des remarques mineures sur l'état, qui peuvent être trouvées dans le rapport de condition spécifique.
Niveau 3 : cet article présente des signes visibles d'utilisation. Tous les signes d'utilisation ou d'usure sont mineurs. Cet article est en bon état.
Niveau 4 : cet article présente des signes normaux d'usure dus à un usage fréquent. Cet article présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d'usure importante. L'article est considéré comme étant en bon état.
Niveau 5 : cet article présente des signes d'usure dus à un usage régulier ou intensif. L'article est en bon état, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l'état.
Niveau 6 : l'article est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon état.

Toute référence à l'état dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l'état et les images peuvent ne pas montrer clairement l'état d'un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran de ce qu'elles sont dans la vie réelle. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout rapport de condition et toute annotation.

TERME « FINITION »
Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l'attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d'une finition colorée (p. ex. de l'or, de l'argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comportent des finitions métalliques solides, celles-ci seront mentionnées dans la description du lot.

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Tous les lots seront transférés chez Crown Fine Art.
Pour tout renseignement, veuillez contacter le département
au +33 1 40 76 84 48.

Crown Fine Art se tient à votre disposition 72h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

All the lots will be transferred to Crown Fine Art.
For any query, please contact the department
at +33 1 40 76 84 48.

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 72 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 5.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS	
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS	
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



COLLECTION
Michel PÉRINET

Mercredi 23 juin 2021 - 16h

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 19534 - PÉRINET

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS
Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
2. En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €400.000; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €400.001 et jusqu'à €4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975% T.T.C. pour les livres et 17,4% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22.5% H.T. (soit 27% T.T.C.).
3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse.
Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13



FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.
Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

Numéro de Client (le cas échéant) | 19534 Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée | Téléphone en soirée

Fax (Important) | Email

◯ Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE – ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ALLEMAGNE
DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARABIE SAOUDITE
+44 (0)7904 250666
Zaid Belbagi (Consultant)

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

BRÉSIL
SÃO PAULO
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

CANADA
TORONTO
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

CHILI
SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

COLOMBIE
BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

CORÉE DU SUD
SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

DANEMARK
COPENHAGUE
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt (Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
•DUBAI
+971 (0)4 425 5647

ESPAGNE
MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

ÉTATS UNIS
CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

•NEW YORK
+1 212 636 2000

PALM BEACH
+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

FRANCE ET DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX
•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE, LIMOUSIN & BOURGOGNE
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

BRETAGNE, PAYS DE LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory

POITOU-CHARENTE AQUITAINE
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

GRANDE-BRETAGNE
•LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 7104 5702
Thomas Scott

NORD OUEST ET PAYS DE GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon (Consultant)

ÎLE DE MAN

+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

INDE
MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL
TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE
•MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(Consultant)

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

FLORENCE
+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE & ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria (Consultant)

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

MEXICO
MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS
•AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE
OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman (Consultant)

PORTUGAL
LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR
+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

•HONG KONG
+852 2760 1766

•SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

RUSSIE
MOSCOU
+7 495 937 6364
Daria Parfenenko

SINGAPOUR
+65 6735 1766
Jane Ngiam

SUÈDE
STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE
•GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE
BANGKOK
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET "COUNTRY HOUSE SALES"
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com






CHRISTIE'S
9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS